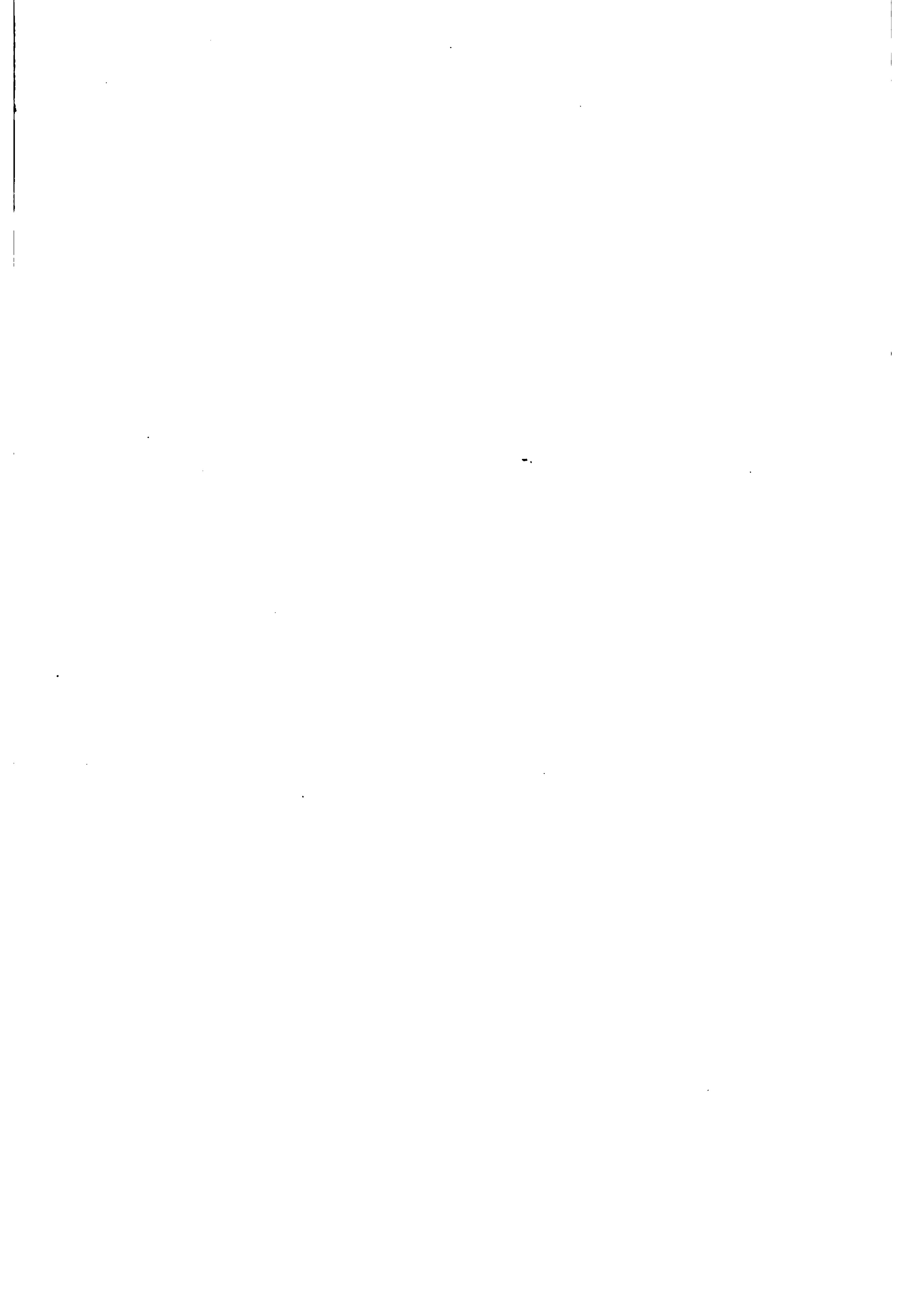


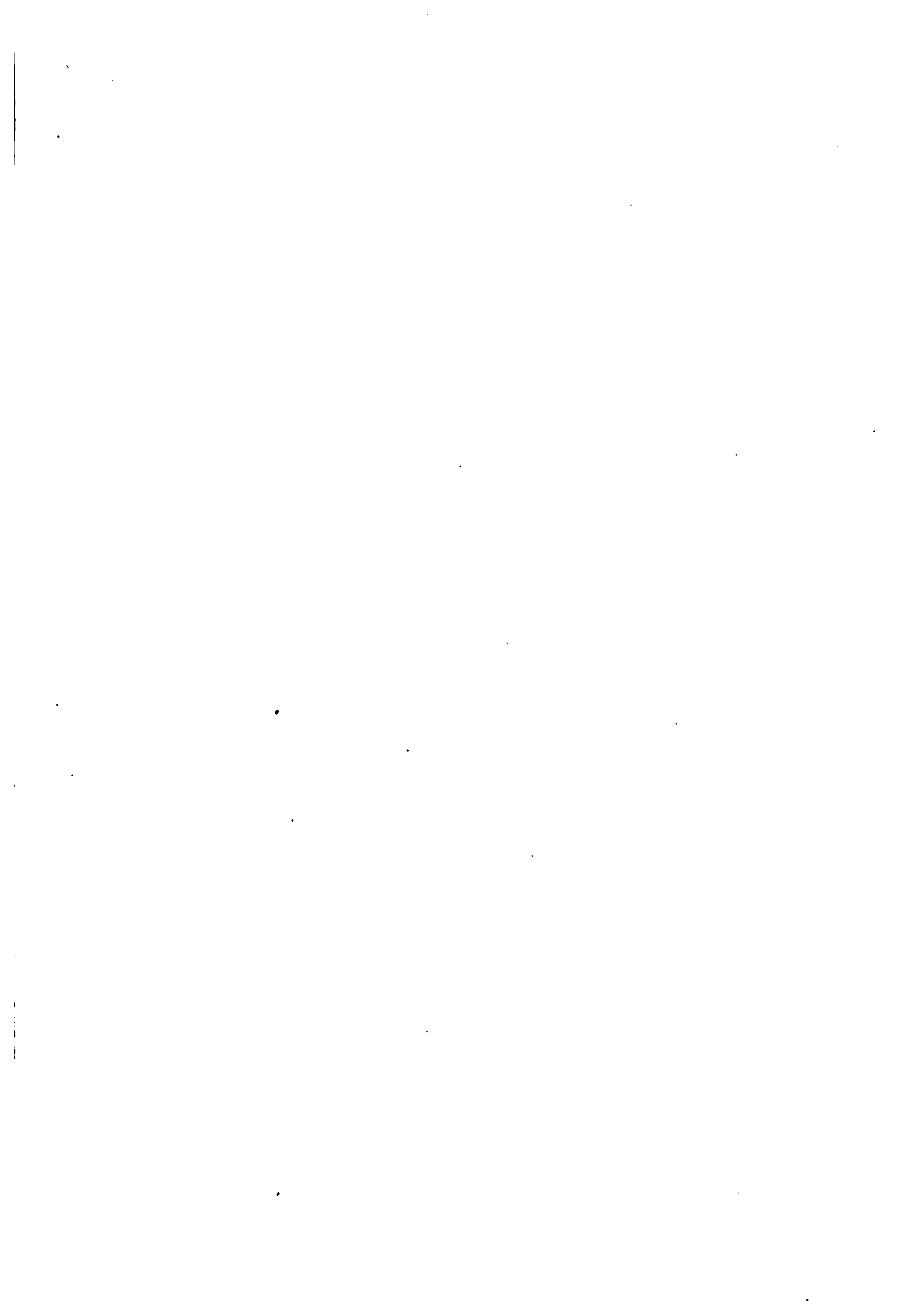


EX LIBRIS DE BRANTEGHEM









GAZETTE

DES

BEAUX-ARTS

VINGT-TROISIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME VINGT-QUATRIÈME


Quantin imprimeur
7 à Paris

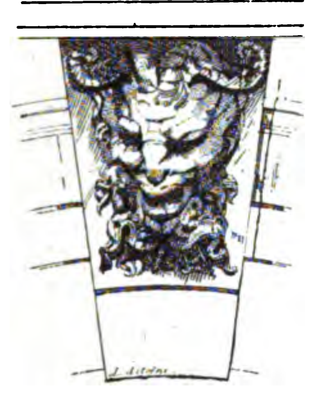

GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
8, RUE FAVART, 8
1881
HERVY DEL.


ASHMOLEAN MUSEUM
OXFORD
LIBRARY



L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE

A L'HOTEL CARNAVALET



Il est étrange de voir comment certaines appellations populaires sont parfois à côté et comme en dehors de la vérité.

Qu'est-ce, depuis deux siècles et demi, que le palais de la Reine mère, le palais d'Orléans, le palais de Mademoiselle, le palais de Monsieur, c'est-à-dire du comte de Provence, le palais du Directoire, le Palais du Sénat conservateur, le palais de la Chambre des pairs? Autant d'appellations officielles et passagères, à commencer par celle de sa fondatrice. La seule vraie et qui aurait dû rester comme celle à Florence de palais Pitti, la seule constante et durable, celle qu'on a employée sous les royautés, les empires et les républiques, celle qui vivra jusqu'à la destruction du bâtiment et du jardin, c'est celle de palais du Luxembourg. Elle ne vient pourtant, — et bien peu, sur des milliers qui l'emploient, s'en rendent compte —, que du nom du propriétaire antérieur du terrain, acheté en 1612 par Marie de Médicis à M. de Montmorency, duc de Piney-Luxembourg. Le souvenir de ce grand seigneur ne vit donc guère que là.

Il en est à peu près de même de l'hôtel Carnavalet. Ce n'est pas le nom de celui qui l'a construit, et M. de Carnavalet n'y a peut-être jamais mis

les pieds. Il serait donc inutile de rappeler que son vrai nom breton était Kernevenoy, ou mieux Kernevenoc'h, qu'il a un article dans Brantôme, qu'il a été le camarade d'études de Ronsard, avec lequel il a fait le voyage d'Écosse, qu'il a été premier écuyer de Henri II, gouverneur de celui qui devait être Henri III, gouverneur d'Anjou, de Bourbonnais et de Forez, qu'il prit froid, en 1571, à l'entrée à Paris d'Élisabeth d'Autriche, femme de Charles IX (le 29 juin 1571), où il fut le chevalier d'une de ses dames d'honneur, et que, comme il mourut dans son logement du Louvre, il fut enterré à Saint-Germain l'Auxerrois dans un tombeau qui lui fut dressé par l'amitié pieuse de Philippe Hurault de Cheverny, frère de sa première femme. Après sa mort, il se passa sept ans avant que sa veuve se soit trouvée acheter l'hôtel Carnavalet. Enfin depuis lors, ce n'est pas plus au XVIIe siècle l'hôtel de M. d'Argouges et celui de M. d'Agaurry, magistrat dauphinois, pas plus, depuis 1699, l'hôtel du Fermier-Général Brunet de Rancy, et ensuite pas plus l'hôtel de M. de la Briffe, Intendant de la Généralité de Caen, et ensuite l'hôtel de Pommereul, qu'au XIXe siècle la Direction de la librairie, ensuite la première École des ponts et chaussées, ou même, depuis 1829, sauf dans la mémoire des anciens élèves de Charlemagne, la pension Verdot. C'est toujours Carnavalet.

Un seul nom, en quelque sorte à plus juste titre, lutterait avec celui-ci, celui de Mme de Sévigné, la locataire de M. d'Agaurry depuis 1677. Tous ceux qui lisent se souviennent de la façon dont elle parle plus d'une fois de ce qu'elle appelle la Carnavalette. Les historiens de l'hôtel ont grand'-raison de s'étendre à ce moment, de parler à leur aise, comme dit Montesquieu, de cette charmante femme, et, à l'aide de ses lettres, de la faire revivre au milieu de tout son monde, celui du grand XVIIe siècle; c'est leur plus heureux chapitre. Il convient de ne s'occuper ici que du bâtiment lui-même et de ses sculptures; certaines parties de ce beau spécimen d'architecture française au milieu du XVIe siècle sont aussi supérieures et aussi parfaites que le Louvre de Henri II.

Contrairement à ce qui arrive généralement dans les villes, cet hôtel ne remplaça rien d'antérieur. Le nom de quartier du *Marais*, où il se trouve, ne vient pas de ce que le terrain était marécageux; pour cela il est à la fois trop loin des collines et trop au-dessus du bassin de la Seine. Le terme au moyen âge (Du Cange, *verbo* Marais) était employé au sens de jardins et de cultures, comme dans d'autres parties de la France, à Amiens, par exemple, et à Fontenay-le-Comte, les *horts* ou les *orts*, qui sont précisément le latin *hortus*. La partie possédée par les Religieux de l'abbaye de Sainte-Catherine du Val des Écoliers s'appelait la

Culture de Sainte-Catherine, et le nom s'en était conservé jusqu'à ces derniers temps dans le nom de la rue Culture Sainte-Catherine, celle même où est l'entrée de Carnavalet, maintenant changée en celui de rue Sévigné. La gloire de l'adorable Marquise n'y gagne rien, à coup sûr, mais l'histoire de Paris perd à ce changement, d'autant plus que la rue de l'égout Sainte-Catherine, étant devenue le prolongement de l'ancienne rue Saint-Louis, maintenant Turenne, il n'y a plus une trace ni un souvenir pour rappeler l'existence de l'abbaye qui a été l'origine de tout le quartier.

C'était sous la protection de la Bastille, à la fois défense de l'entrée de Paris et gardienne des trésors du Roi, qu'entre la haute forteresse et la porte Baudet, des deux côtés de la rue Saint-Antoine actuelle, s'étaient successivement élevés les grands hôtels royaux de Saint-Paul et des Tournelles. Le premier, si vivant et si somptueux sous le sage Charles V et sous le malheureux Charles VI, était presque abandonné depuis Louis XI, mais les Tournelles, sur l'emplacement desquelles devait s'élever plus tard la place Royale, étaient dans tout leur éclat et ne furent abandonnées que par Catherine de Médicis, qui ne pouvait leur pardonner le malheureux tournoi où son mari trouva la mort en 1559. Comme sous Henri II, il n'était encore question ni de l'hôtel de Soissons ni des Tuileries, et ce quartier, maintenant bourgeois et industriel, était, en dehors du Louvre, le quartier royal par excellence. Les terrains vagues de la Culture Sainte-Catherine étaient par là dans toutes les conditions pour se changer en terrains à bâtir; les nobles et les parlementaires, qui avaient intérêt à se tenir près de la Cour, se trouvaient n'y pas avoir de voisinage incommode et étaient à même de tailler à leur aise dans un quartier qui commençait. La fille naturelle de Henri II, Diane de France, y fit un peu plus tard construire un hôtel encore existant à l'angle des rues Payenne et des Francs-Bourgeois, alors nouvelles et dont le nom de la dernière rappelle les libertés résultant pour ses habitants de ce qu'ils se trouvaient dans l'enceinte privilégiée d'une abbaye.

C'est ce que fit aussi Jacques des Ligneris, fils d'un officier de la première Marguerite de Navarre et seigneur de Crosnes et d'Étioles près Corbeil. Par contrat du 18 mars 1544, il prit à rentes foncières, en se chargeant de la redevance due par les Religieux de Sainte-Catherine à l'Abbaye de Saint-Victor dont ils relevaient, cinq places de terres labourables d'un seul tenant, et le long carré long actuel de terrain, bordé de trois côtés, sur la façade par l'ancienne rue de la Culture Sainte-Catherine, sur un des longs côtés par la rue des Francs-Bourgeois, et sur le derrière par la rue Payenne, en représente exactement la forme et la contenance.

Il est certain que Jacques des Ligneris fut, pendant toute l'année 1546, l'un des trois Ambassadeurs envoyés par François Ier au Concile de Trente et qu'à son retour il fut, dans la même année, nommé Président à mortier au Parlement de Paris. Comme tout propriétaire d'un terrain nouvellement acheté, a-t-il fait commencer la construction dès le premier jour, ou bien a-t-il attendu son retour en France? Il n'est pas possible de le dire, mais il est bon de remarquer qu'en tous les cas l'architecte qu'il a choisi était son confrère au Parlement. Qui à Paris, et avant la cour du Louvre, a pu avoir une pureté de dessin, une délicatesse de plan, une simplicité de lignes, une construction impeccable et raffinée comme celle des parties les plus anciennes et les plus belles de Carnavalet, si ce n'est Lescot? Tous les vieux historiens de Paris répètent son nom; le goût de l'architecture suffit à le dire. Or Pierre Lescot, sieur de Clagny en Brie, était, comme son père et son frère, Conseiller au Parlement. Il n'était donc pas d'une race montante de maçons et d'entrepreneurs; mais c'était un lettré comme les gens de la Renaissance, et un amateur en fait d'architecture, comme plus tard Perrault quand il a fait la colonnade du Louvre. Ce qui est sûr, c'est que dès 1550 il avait, à propos de l'entrée de Henri II à Paris, construit pour la Ville, au coin de la rue de la Ferronnerie et de la rue Saint-Denis, la fontaine des Innocents, une tribune privilégiée à mettre des spectateurs, pour voir passer les cortéges de gala, et à qui Jean Goujon a fait l'honneur des admirables bas-reliefs que l'on connaît.

A ce moment et après cette fontaine, que le goût du XVIe siècle a appréciée autant que les meilleurs de nous, sinon même davantage, et que le XVIIIe siècle s'est fait l'honneur de sauver, M. des Ligneris se trouve avoir à se faire construire un hôtel. Il en charge son confrère au Parlement. Comme celui-ci veut que toutes ses constructions soient habillées de sculptures de Jean Goujon; il se trouve par là que Carnavalet a eu et a le bonheur d'avoir conservé les bas-reliefs et la maîtrise du ciseau de cet admirable sculpteur. Le meilleur de Carnavalet c'est Lescot et Goujon; c'est donc leur œuvre commune, la première et la plus belle, qu'il convient de serrer et de dégager.

En avant d'un jardin de broderie, dont nous n'avons aucun souvenir, le bâtiment est planté en carré autour d'une cour centrale, au fond de laquelle s'élève le grand corps de logis principal, plus élevé que les ailes latérales et que la fermeture antérieure. C'est le plan français habituel à la Renaissance, celui d'Écouen, celui du Louvre de François Ier, et dès la porte de la rue commence le triomphe du nouvel art.

Elle était dès l'origine en bossages, mais ceux-ci ont commencé par

être unis et ils l'ont été jusqu'au milieu du XVIIe siècle; l'effet, moins riche, était plus net, plus simple, plus pur, et donnait plus de valeur encore à l'admirable figure de l'Abondance sculptée sur le grand claveau qui va de



FIGURE DE L'ABONDANCE
SUR LE GRAND CLAVEAU DE LA PORTE D'ENTRÉE EXTÉRIEURE
(Hôtel Carnavalet, à Paris.)

l'arc jusqu'à la pointe des deux rampants formant au cintre de la porte un couronnement en fronton. Elle est si connue qu'il est inutile d'insister, surtout à côté des dessins de M. Letrône, qui rappelleront et qui fixeront mieux dans la mémoire toutes ces belles sculptures de notre Lysippe

que ce que l'on en pourrait écrire, et d'ailleurs ce n'est pas Goujon que nous étudions ici, mais l'hôtel de M. des Ligneris. On voit, dans la petite coupe gravée par Marot, que la voûte en berceau du passage de l'entrée n'était pas nue comme aujourd'hui, mais décorée d'une ornementation peinte en caissons. A son extrémité du côté de la cour, l'arc triomphal, précisément parce qu'il n'est pas extérieur et qu'il était vu des fenêtres du bâtiment d'honneur, est naturellement plus décoré, et c'est encore une des belles œuvres de la main même de Goujon.

Deux Victoires, vêtues de longues robes légères et plissées qui ne laissent nus que leurs bras et leurs pieds, sont couchées sur les rampants de l'arc, à l'imitation des Renommées qui se dressent dans les extrados des arcades aux arcs de triomphe de Rome. L'une, celle de droite, porte une longue branche de laurier; l'autre, celle de gauche, dont la tête est tournée vers la figure centrale qu'elles accompagnent, tient une palme triomphale, et ces deux emblêmes de victoire complètent les attributs de la Vertu dont elles sont les suivantes. Celle-ci, debout sur une boule, tient élevé le bâton du commandement et porte de la main gauche le joug qui maîtrise et conduit la force brutale. C'est l'Autorité, la Puissance morale, et plus exactement encore la Justice, tout à fait à sa place sur la porte de la maison d'un Conseiller au Parlement.

On savait, par les petites vues de Jean Marot qui nous ont conservé l'état ancien modifié par Mansart, que les lions mis par celui-ci aux deux côtés de la porte de la rue pour ajouter à son importance, étaient primitivement à l'intérieur. M. Cousin, qui connaît Carnavalet mieux que personne, ne s'est pas contenté du fait matériel; il l'a étudié, et il a expliqué le premier la raison et le sens de ces lions.

Il y avait dans la grande salle du Palais, sur la porte de la Chambre dorée où siégeait le Parlement, un grand lion doré, ayant, dit Corrozet, « la tête baissée contre terre et la queue entre les jambes, signifiant que toute personne, tant soit grande en ce royaume, doit obéir et se rendre humble sous les lois et jugements de ladite Cour. » C'est ce lion du Palais qui a dû donner au sculpteur le motif et le sens de ceux qu'il avait mis à l'hôtel de Ligneris. Derrière eux sont entassées des armes antiques comme sur le piédestal victorieux de la colonne Trajane; celui de droite, arrêté dans sa marche, détourne la tête vers le spectateur, mais celui de gauche, qui a la patte sur une boule, a la tête baissée contre terre et la queue entre les jambes comme sur la porte du Parlement. C'est le mot de Virgile : *Cedant arma togæ;* le soldat doit obéir au juge et la Force à la Justice.

1. *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris,* t. VI, p. 42-43 (avril 1879).

Pour rétablir le sens de cette belle pensée sculpturale, qu'on ne comprenait plus au XVIIe siècle parce que le souvenir de M. des Ligneris s'était effacé devant l'usurpation du nom de Carnavalet, il conviendrait — non pas d'enlever les lions de la porte extérieure où on est habitué à les voir depuis deux siècles et où, étant au levant, ils sont dans de meilleures



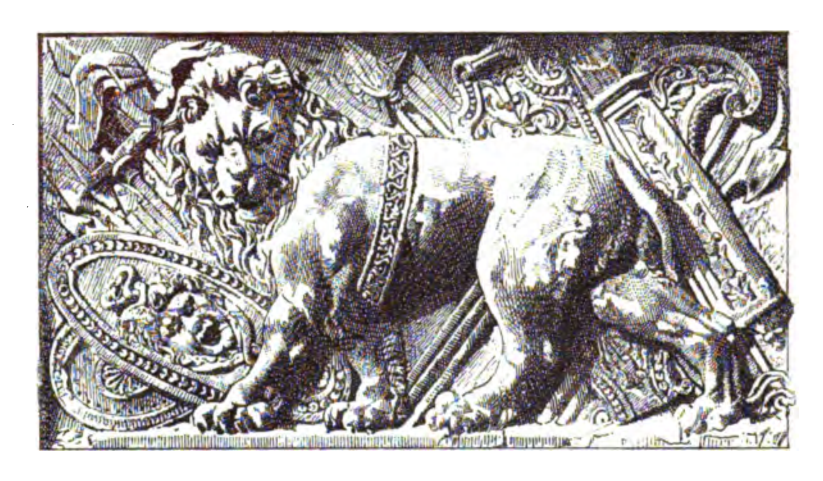
FIGURE DE L'AUTORITÉ ET DE LA PUISSANCE JUDICIAIRE
CLAVEAU DE LA PORTE D'ENTRÉE SUR LA COUR
(Hôtel Carnavalet, à Paris.)

conditions de conservation que d'être remis au couchant, c'est-à-dire aux pluies de l'ouest,— mais d'en rétablir au moins les moulages à leur place primitive où ils manquent de toute façon.

Passons maintenant au rez-de-chaussée de l'aile gauche qui, malgré ses remaniements, reste encore de la première construction. Pour montrer ce qu'il était à côté de ce qu'il est devenu, il est aussi nécessaire

que convenable de répéter ce qu'en a dit Sauval, toujours si compétent à propos de l'art français du XVI[e] siècle :

« L'aile gauche est un portique relevé de cinq ou six marches; il est bordé de grisailles fort belles, orné de pilastres et fermé de balustres à hauteur d'appui; chaque arcade porte sept à huit pieds d'ouverture. Enfin, cette maison a été bâtie avec tant de soin et de dépense que chaque trumeau, qui est accompagné de deux pilastres et qui a quatorze pieds de hauteur sur près de neuf de hauteur jusqu'à l'arrachement de la voûte, n'est que d'un seul quartier de pierre. Les balustres, qui portent autant de longueur que l'arcade d'ouverture, ne sont encore que



BAS-RELIEF MAINTENANT A DROITE DE LA PORTE D'ENTRÉE

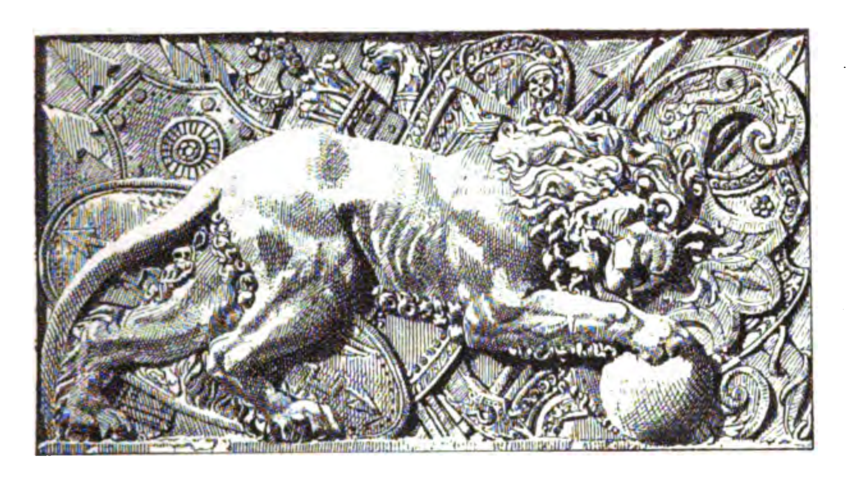
(Hôtel Carnavalet, à Paris.)

d'un seul morceau de pierre. Il a fallu que le ciseau ait fait la saillie, les ornements et les moulures des pilastres, et qu'enfin il se soit ouvert un chemin juste dans la pierre et pour les balustres et pour les moulures, tant de la corniche supérieure que de l'inférieure.

« A chaque arcade, dans la clef de voûte, il y a un masque d'une attitude horrible et tantôt agréable, mais toujours admirable de quelque façon que ce soit, et le tout de la propre main de maître Ponce. »

Maintenant ce n'est plus une galerie ouverte; Mansart a rempli les vides par une fenêtre dont le claveau continue celui de l'arcade, mais on peut toujours voir la perfection de l'appareillage des pierres, taillées de façon à avoir toujours une forme complète, où l'œil ne rencontre pas une brisure, et n'ayant de joints qu'aux endroits où doit se produire

une ligne architecturale. Les sutures sont toutes cachées dans le dessin des motifs et par suite s'effacent complètement; elles se perdent dans les lignes mêmes des formes, qu'elles épousent de manière à ne les jamais contrarier, si bien que sur cette façade sobre, où l'on s'étonne qu'une muraille aussi plate et aussi peu chargée de ressauts puisse paraître si décorée, l'œil suit toute la simplicité de la composition, en sent toute la force et ne voit qu'elle seule, qui n'est jamais brisée ni contrariée par un joint malencontreux. Cette belle et savante préoccupation de perdre tous les joints dans le dessin même et de ne les admettre que pour le former est bien remarquable, et, si tout le bâti-



BAS-RELIEF MAINTENANT A GAUCHE DE LA PORTE D'ENTRÉE

(Hôtel Carnavalet, à Paris.)

ment avait été mené jusqu'au bout avec la rigueur de cette exquise recherche de perfection, cet hôtel d'un particulier l'emporterait sur les plus grands édifices et les plus beaux palais royaux. Il est à remarquer que la Renaissance française s'est plus d'une fois préoccupée d'arriver à ne pas avoir de joints qui ne correspondissent pas à une partie et à une forme complètes; les tambours, alternativement plus larges et plus étroits, des colonnes de Delorme pour les Tuileries de Catherine, sont dans le même sens. Ne pouvant les faire monolithes, ce qui est le principe même de la colonne, il a changé la nécessité de construction de la superposition des pierres en une forme nouvelle, où chaque pierre a son rôle et comme sa personnalité.

Mais ce qui est encore plus de l'art, ce sont les admirables mascarons des claveaux, pris, comme les Renommées, aux motifs de la statuaire

antique. Ce sont absolument les plus beaux qu'on puisse voir. Ceux des retombées de l'arcade de la rue de Jérusalem, qui sont venus heureusement rejoindre leurs aînés à Carnavalet, ceux de la corniche du pont Neuf, ceux des fenêtres du rez-de-chaussée de la colonnade du Louvre, en viennent et ne les valent pas; la tête de faunesse à la tribune de la salle des cariatides est seule digne de se mettre à côté d'eux, précisément parce qu'elle est de Goujon, c'est-à-dire du même art, on dirait de la même main, si Sauval, qui connaissait si bien nos sculptures et nos sculpteurs du XVIe siècle, ne les donnait formellement à maître Ponce.

Je n'ai pas à traiter ici la question, encore absolument embrouillée et obscure, de l'énigme des différents artistes désignés sous le nom de Ponce pendant toute la durée du XVIe siècle; mais, si ces mascarons sont bien de l'un de ces Ponce, il a été là un bien grand sculpteur, aussi grand que Goujon, avec même toute la fleur et l'énergie des meilleures qualités du maître. Ponce les a-t-il seulement taillés, ou l'invention lui en est-elle aussi due?

La question est aujourd'hui insoluble. Ce qui est sûr, c'est leur fière et forte beauté, les vigueurs de leurs finesses, les souplesses de leurs énergies, la variété de leurs expressions rieuses, moqueuses, ardentes, violentes, bestiales, qui tantôt descendent au-dessous de l'homme et tantôt s'élèvent jusqu'au demi-dieu. On ne saurait les regarder, les étudier, les admirer trop ni trop longtemps, aussi bien dans les détails que dans l'aspect, aussi bien dans les profils que de face, et avec les changements de tons, les accidents, fins et intenses, que la lumière reflétée accroche à leurs saillies. Ils devraient tous être moulés, photogravés sans réduction et figurer dans tous les ateliers et dans toutes les écoles de dessin. Ce seraient de terribles modèles, avec lesquels la lutte serait dure et dont il serait bien difficile de se rendre maître, mais qui seraient de bien féconds inspirateurs.

Ils nuisent fort au bas-relief des deux enfants nus qui est au-dessus de la porte de l'escalier. Sans avoir la beauté d'exécution des enfants analogues de l'escalier de Henri II au Louvre, ils ont, dans l'étrangeté des poses pondérées et équilibrées de leur sommeil, un bel accent qui sent bien l'inspiration et l'invention. Que représentent ces génies et que signifient les flambeaux allumés que leurs mains endormies tiennent encore élevés? Est-ce pour dire que la pensée de l'esprit veille et travaille pendant le sommeil, qui la dégage, l'affranchit et en active la flamme pendant que le corps s'efface dans le repos? La sculpture architecturale, si belle qu'elle soit, n'a pas toujours un sens bien précis; au



L. Lebrône. s

MASCARONS DE JEAN GOUJON.

(Hôtel Carnavalet a Paris)

Gazette des Beaux Arts

Imp. A Delâtre. Paris

lieu d'une idée, elle se contente souvent de lignes, et le motif ne va pas toujours au delà du profil et du relief de la forme. Ici le groupe est heureux, surtout dans l'invention plus que dans l'exécution.

Enfin, le corps du bâtiment du fond appartient aussi forcément à la première époque, par cela même qu'il était la seule partie convenable pour l'habitation du maître et aussi pour un curieux détail de construction qui nous a été conservé par Sauval : « Le corps de logis du côté du jardin est enduit d'un crépi si ferme et si dur qu'à peine s'est-il encore démenti depuis plus d'un siècle que le bâtiment subsiste, et les architectes avouent qu'il n'y en a point à Paris qui ait tant résisté à l'injure du temps. » Cette perfection du crépissage des murs va bien avec le soin apporté à la coupe et à l'assemblage des pierres de la galerie ouverte, et elle nous est une raison de croire que les grandes figures en bas-relief des trumeaux qui séparent les hautes fenêtres du premier étage du bâtiment du fond sont, au moins comme invention et comme dessin, du premier ouvrier.

Ce sont les quatre Saisons, surmontées des signes du bélier pour Mars, de l'écrevisse pour Juin, de la balance à deux plateaux pour Septembre, et du capricorne pour Décembre.

Le Printemps, la seule qui tourne la tête vers les autres Saisons qu'elle précède en les annonçant et dont elle est la jeunesse, est une grande jeune fille dont la courte tunique se détache sur le profil tombant d'un léger manteau. Elle se pourrait aussi bien appeler Flore, car elle est toute parée des fleurs des deux couronnes qu'elle tient à la main, de celles de la ceinture qui serre les plis de son himation et de celles des jambelets qui ornent le haut de ses brodequins.

L'Été est une jeune Cérès qui porte des épis et une faucille et dont les jambes nues se détachent délicatement sur les longs plis droits de sa robe ouverte; l'Automne, un homme dans la force de l'âge, sorte d'Hercule bachique, ceinturé de raisins et portant une corne d'abondance pleine de fruits, et l'Hiver, qui termine l'année et se tourne encore plus que l'Été et l'Automne vers le Printemps qui a ouvert la marche de l'année, est une vieille femme toute entourée de longs vêtements qui la défendent mal des atteintes du froid. Sa tête penchée est défendue par des enroulements de linge, et elle serre frileusement ses bras contre sa poitrine.

On les a beaucoup admirées, et Blondel, dans une des leçons de son Cours d'architecture (III, 113), ne les excepte pas des éloges qu'il donne à la décoration sculpturale du Carnavalet : « Tous ces morceaux devraient être jetés en moule pour orner les ateliers de nos sculpteurs et

apprendre aux élèves ce que peut le ciseau d'un maître habile, quand il veut rendre l'expression et la plus vraie et la plus idéale ; ils prouveraient du moins que la sculpture peut donner l'âme et pour ainsi dire la vie à la pierre et au marbre ».

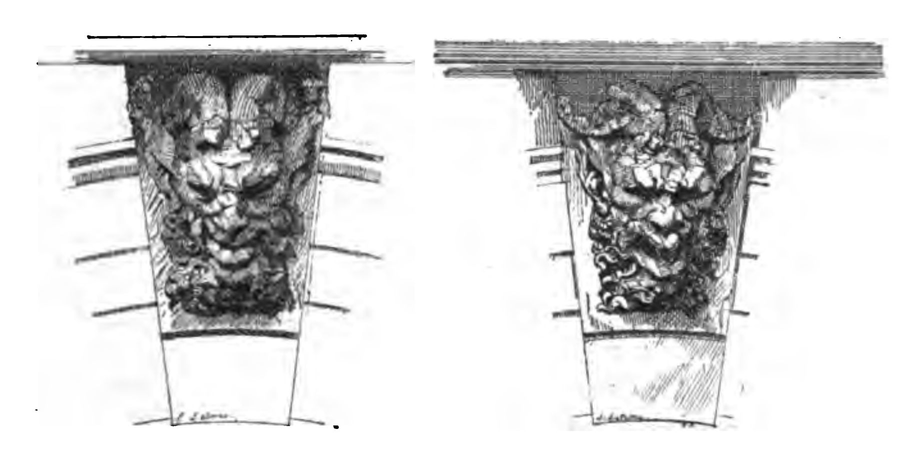
Cela est vrai des claveaux, des lions, des mascarons, qui sont absolument des chefs-d'œuvre de pensée et d'exécution, mais ne l'est pas autant des figures de Saisons. Elles sont tellement au-dessous des nymphes de la fontaine des Innocents, comme des cariatides de la tribune du Louvre, qu'il est plus que difficile d'y voir le même ciseau, encore qu'elles relèvent bien évidemment de la même inspiration. Mais le travail et le rendu ont bien des inégalités. La Cérès est de beaucoup la plus heureuse, et les trois autres auraient la même valeur que le doute serait injurieux; mais le Printemps est étroit et maniéré, l'Automne un peu commun et le raccourci d'un de ses bras laisse fort à désirer; les plis de l'Hiver sont petits et fatigués. L'aspect général et le parti sont beaux et d'un grand effet, mais le faire n'a pas l'élégance nerveuse et la maestria du maître; l'idée, la maquette même doivent venir de lui, mais ils ont dû être exécutés par une autre main, et cela est naturel. L'architecte et le sculpteur, occupés qu'ils étaient à la fontaine des Nymphes, qui est de 1550, et au Louvre, n'avaient plus les loisirs de continuer à travailler activement pour M. des Ligneris.

Après lui, Mme de Carnavalet ne paraît pas avoir beaucoup fait travailler à l'hôtel qu'elle avait trouvé tout construit. Sa trace s'y voit pourtant deux fois dans les sculptures de la porte d'entrée. J'ai dit que la figure du claveau était de Goujon, mais il faut ajouter que ses pieds reposent sur un bien singulier objet, un masque de carnaval, long, plat et tout à fait semblable à ces masques blêmes en pain d'épices grisâtre qu'on fabrique pour les enfants, qui jouent avec avant de les écorner d'abord et de les croquer ensuite. M. Édouard Fournier, à qui je le faisais remarquer un jour, s'aperçut aussitôt que ce masque n'était qu'un rébus indiquant le nom et la propriété des Carnavalet, et il a consigné, dès 1861, cette ingénieuse explication, qui est tout à fait dans le goût et les habitudes du temps, dans ses « Énigmes des rues de Paris ». Il a pleinement raison, et sa sagacité de curieux lui a donné là les qualités de l'archéologue.

S'ensuit-il que la figure, que la sculpture, qui est la plus belle partie de l'œuvre, soient du temps de Mme de Carnavalet, et que ce soit pour elle qu'ait travaillé Goujon? En aucune façon; la figure existait; comme celle du claveau de la cour, elle était posée sur une sphère; c'est celle-ci qui a fourni la pierre au ciseau qu'on a chargé de la changer en masque,

et, comme c'est une reprise, il s'agence mal et est d'une taille trop grande pour la figure avec laquelle il ne fait pas corps. Il aurait mieux valu le dessiner sur la sphère et maintenir celle-ci, pour laisser sous les pieds de la déesse l'appui raisonnable et traditionnel.

De plus, le cintre de la porte est fermé par un tympan de pierre sur lequel, en avant de trophées d'armes, deux petits génies, aussi nus que charmants, accostent un écusson sur lequel la planche de Marot nous montre des armoiries, parties de Carnavalet et de La Baume. Ce ne serait pas une raison pour attribuer le travail à Mme de Carnavalet, parce que les armoiries pourraient avoir remplacé des armoiries antérieures, mais



MASCARON SUR UN DES CLAVEAUX DE LA GALERIE DE GAUCHE.

(Hôtel Carnavalet, à Paris.)

le style comme le parti fait voir clairement une époque postérieure. D'un côté, si la courbe du cintre se dessinait sur le vide comme elle le fait encore du côté de la cour, la saillie des bossages et le prolongement si ressenti du claveau central auraient tout leur accent, alourdi maintenant et presque perdu. De l'autre, ces enfants souriants et d'un relief gras et potelé, on les reconnaît sans peine; s'ils ne sont pas de la main même de Germain Pilon, et ils en sont plus que dignes, ils sont de son goût et absolument de son temps. De plus, la composition de tout le bas-relief, au lieu de remplir tout le champ du tympan, comme il serait arrivé s'il avait appartenu à la conception première, laisse très volontairement un espace nu et comme une marge et un repos, en tassant toute la sculpture au centre pour l'éloigner autant que possible de la courbe en bossages et garder à celle-ci autant de valeur qu'il pourrait

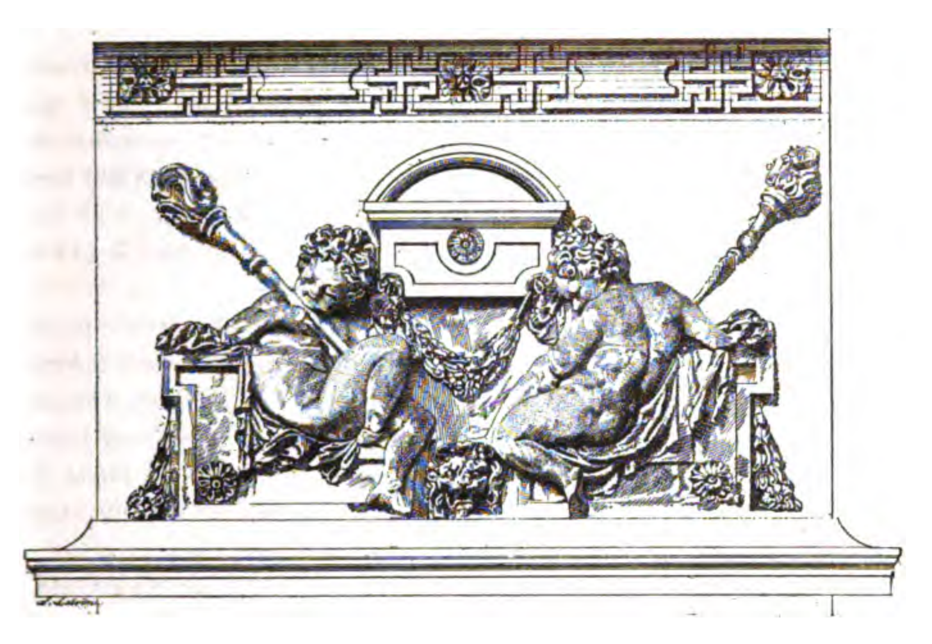
lui en rester. Il ne peut y avoir de doute. Le tympan est une addition et un remplissage qui ne se chaîne pas avec les anciennes pierres; pour porter son bandeau il a fallu établir des deux côtés de la porte deux montants en retraite qui ne font aussi que s'y appliquer, et qui, si peu que ce soit, enferment et suppriment la ligne du bossage, dont le rôle était d'abord d'être l'arête absolument extérieure. C'est un travail postérieur à 1577.

Ce n'est pas au reste la seule énigme. On a parlé de Bullant comme continuateur de Lescot; c'est impossible. L'un procède par le moindre relief possible et par la sévérité dans la finesse, l'autre par masses et par saillies vigoureuses; Bullant ne dessine pas, il colorie par l'opposition des masses d'ombres et de lumières. S'il avait travaillé à Carnavalet, il y aurait introduit des saillies, de fortes colonnes, des corniches exagérées, comme celles des palais de Florence et de Rome.

On a aussi parlé d'Androuet du Cerceau, non le père, mais Jean, le dernier de la famille. On lui a attribué la porte, ce qui est impossible; elle est de la première heure. Au premier moment on aurait pu supposer que le petit étage, qu'on voit sur les deux ailes et sur la façade dans la vieille planche de Marot, était son œuvre; les frontons, ou pour mieux dire les deux rampants appliqués sur les reins mêmes de l'arc, sont peu aigus à leur rencontre et tout à fait analogues aux petits frontons de la fontaine des Innocents qui, dans son ancienne forme, se profilaient sur le ciel à la suite l'un de l'autre. Cette ressemblance pouvait faire penser qu'originairement l'arc triomphal de l'entrée n'avait rien au-dessus de lui et n'était couronné que d'une terrasse régnant aussi sur les rez-de-chaussée des ailes. Mais le style des lucarnes est pur et très sobre, tandis que l'Hôtel de Sully, œuvre d'Androuet du Cerceau, est au contraire lourd et chargé à l'excès. Il y a donc plutôt lieu de croire ce petit étage de la construction primitive.

Il y avait autrefois deux escaliers, qui ne sont connus que par le plan de Marot. L'un, plus étroit, est au bout de l'aile de gauche, et sa forme de marches en vis montre que c'était l'ancien, remplacé depuis la fin du XVIIe siècle par l'escalier actuel, plus allongé, et dont la rampe en fer est caractéristique. Au centre de l'aile de droite il y a eu un escalier plus important. Dans la planche de la coupe on pourrait croire qu'il est à gauche, puisqu'il est à côté de la figure du Printemps, qui n'a pas changé de place; mais le graveur, qui n'a pas retourné le dessin des sculptures du fond, n'a pas commis la même faute pour le plan, qui doit rester tel qu'on le voit. Ce qui nous en assure, c'est la différence encore actuelle de l'épaisseur des deux ailes; le carré de l'escalier à

vis convient seul à l'étroitesse de l'aile de gauche, de même que la largeur de l'aile droite au développement du grand escalier, qui était l'escalier d'honneur. Dans la coupe on voit que les trois montées du plan ne dépassaient pas le premier étage, et sa décoration était d'une extrême richesse. L'angle du palier de sa troisième et dernière montée offre, à l'état de support et de colonne, une longue cariatide de femme en longue robe fermée, serrée et très plissée. Même en ne la possédant



BAS-RELIEF AU-DESSUS DE LA PORTE DE L'ESCALIER

(Hôtel Carnavalet, à Paris.)

plus, et en ne la voyant que dans ce croquis minuscule, on voudrait pouvoir y rêver une figure de Goujon, prélude des cariatides de la tribune du Louvre ; mais le style de toute la décoration est du plein milieu du XVII[e] siècle. Cet escalier est-il de du Cerceau? Presque certainement non; c'est postérieur à lui, plus léger d'ailleurs, et plus élégant dans sa décoration à l'italienne, couronnée par un plafond dont le caisson central s'enfonce ou plutôt s'enlève au-dessus des saillies de deux cadres de corniches posés au-dessous et au-dessus d'une gorge concave, haute et profonde. Est-il de Mansart? C'est de son époque, mais pour lui bien ronflant, bien surchargé et bien maniéré. Non seulement il n'était possible qu'avec une surélévation de tout l'étage, mais sa hauteur, qui de-

mandait un toit de pavillon central, est évidemment supérieure à celle de l'étage actuel. Nous devons donc forcément reconnaître que la restauration de Mansart, loin de le créer, est peut-être le moment où il a été détruit. Un peu plus, on arriverait à se demander s'il a existé autrement que sur le papier; les livres d'architecture ne sont pas chiches de projets non exécutés.

Les deux propriétaires du XVIIe siècle sont M. d'Agaurry et, avant lui, M. d'Argouges. Le premier, qui habitait le Dauphiné et laissait sa locataire, Mme de Sévigné, faire, au moins en partie, ses arrangements et ses dérangements à ses frais, ne paraît pas par-là même avoir fait faire le gros travail de Mansart, et il ne paraît falloir mettre à son compte que le bas-relief des deux enfants maintenant dans l'escalier, au-dessus de la porte de la bibliothèque, dont les têtes et les paniers sentent leur Louis XIV finissant, et aussi les jolies corniches des salons, non pas poussées au calibre, mais variées par le ciseau taillant dans le plâtre frais. Il paraît en être autrement de M. d'Argouges.

Le personnage de ce nom le plus connu est François, premier président au parlement de Bretagne, en 1661, exécuteur testamentaire d'Anne d'Autriche : il mourut à Paris en 1698 et avait son tombeau à Saint-Paul. C'est pour nous une date bien extrême; mais je dois à mon jeune ami, M. Hanotaux, qui connaît si bien tout ce qui a trait au règne de Louis XIII et de Richelieu, de précieux renseignements sur un autre d'Argouges. Je ne prendrai que ce qui convient à notre sujet.

Son père, qui s'appelait Florent, doit être celui à qui il est plus naturel d'attribuer des travaux à Carnavalet. Une lettre de Henri IV à Sully, où il est question de lui et d'un de ses amis, est relative aux travaux de Monceaux. Ce serait à peine un indice, si l'on ne savait qu'en 1619 il était depuis longtemps Trésorier de Marie de Médicis, à laquelle il était très dévoué, ce qui ne le mit pas en bonne odeur auprès de Richelieu; il l'était encore en 1627, et, en 1636, Louis XIII ne voulait, malgré les instances de Richelieu, le retirer de sa charge qu'avec forme. Enfin, à la mort de la Reine mère, Richelieu écrit : « Il faut faire promptement liquider toutes ses dettes, commençant par d'Argouges. » On pourrait déjà supposer que toutes les dépenses du Luxembourg lui ont passé par les mains; mais une lettre de Richelieu, écrite en 1621, nous l'affirme absolument : « Lettre à d'Argouge, qui portera qu'il ait soin de faire avancer le bâtiment de la Reine, — c'est-à-dire le Luxembourg, — qui désire voir toute la maçonnerie achevée cet été. Pour cet effet, il délivrera deux mille livres par semaine au sieur Brosse, tout l'été. » Dans le reste de la lettre, il est parlé des peintres « qui s'appellent Poussin et

Champagne » ; mais ceci suffit ici, sans poursuivre M. d'Argouges dans la correspondance et dans les comptes de la Reine. Il était le payeur des travaux du Luxembourg, par là en rapport avec les architectes et les



FIGURE DE CÉRÈS SUR LE BATIMENT DU FOND

(Hôtel Carnavalet, à Paris.)

maçons ; de plus, il était riche, et toutes ces raisons l'indiqueraient pour l'auteur du remaniement fait par Mansart à Carnavalet ; il n'avait pas à s'adresser à Salomon de Brosse, mort en 1626.

Ce remaniement est bien connu. Le petit étage de la façade et des

deux ailes était probablement peu habitable; pour avoir plus de logement et des pièces plus hautes, on l'abattit, et Mansart le remplaça par ce que tout le monde connaît. La description architectonique en serait inutile; il faut seulement rappeler, après tous, que Mansart y a mis une sobriété et, malgré les changements qui lui étaient imposés, une discrétion et un goût bien remarquables. Évidemment il a eu l'idée de respecter le plus possible, de s'éloigner le moins possible de ce qui existait, de se tenir et de se fondre dans le même sentiment. Cette préoccupation de l'ensemble, qu'il ne s'est pas donné la tâche de détruire et de refaire, mais de compléter, cette admiration et ce respect pour une œuvre du passé, est bien étonnante au XVIIe siècle ; elle fait le plus grand honneur à son intelligence comme à sa conscience, et, de nos jours, plus d'un architecte devrait s'inspirer de lui et suivre en cela son exemple.

Dans ce remaniement du XVIIe siècle, la seule chose sur laquelle je doive m'arrêter, ce sont les sculptures, qui sont variées et de bien des mains. Je commencerai par les mascarons des claveaux des arcades, maintenant remplies, du rez-de-chaussée de droite. Ils sont remarquables, cela est certain; mais on les a toujours traités de même que ceux de gauche, et c'est un grand tort, car ils sont fort dissemblables.

Ce qui domine dans ceux de gauche, malgré les laideurs volontaires, c'est une grandeur un peu farouche et qui n'est pas sans austérité, un modelé très serré et très ferme, quoique sans sécheresse, une sorte de sévérité dans la fantaisie et, dans la forme générale, un parti pris d'élégance allongée. En face et de l'autre côté, ce qui frappe en se retournant, c'est une dominante contraire et toute en largeur. Les barbes et les cornes s'écartent, les joues sont plus rondes, les yeux rient et papillotent davantage, les bouches s'ouvrent et se fendent plus. Le tout est plus mou, plus fondu, plus gras, fouillé et tourmenté de plus petites oppositions d'ombre et de lumière. C'est pour cela que je les crois du temps de Mansart. Certainement il a dû dire à ses sculpteurs de faire pareil, sans copier, et, avec les modèles sous leurs yeux, ils se sont appliqués à imiter jusqu'à croire qu'ils avaient reproduit à s'y tromper. Il n'en a pas moins passé sous leur ciseau un sentiment propre et cette qualité contemporaine, à laquelle on veut et l'on croit échapper, mais qui, quoi qu'on en ait, passe malgré soi, se dégage, s'accuse plus tard pour des yeux nouveaux, et sert à reconnaître sans erreur la date et l'époque, d'après un effet général et sur des traces qui semblent insignifiantes et sont cependant décisives.

Il n'est pas besoin de dire que les mascarons des deux grandes fenêtres, ouvertes par Mansart dans le rez-de-chaussée de la façade exté-

rieure, appartiennent à la seconde suite. Leur identité avec celle-ci est incontestable, et cela est très important, car ils ne peuvent d'aucune façon être du siècle précédent. D'ailleurs les beaux mascarons des fenêtres du rez-de-chaussée de la colonnade du Louvre, qui est bien postérieure, montrent bien combien, dans ce thême, la tradition du XVIe siècle avait encore d'influence sur le ciseau des ornemanistes.

Passons maintenant aux grandes figures qui sont entre les trumeaux du premier étage des deux ailes de la cour. Guillet de Saint-Georges, dans son éloge de Girard Van Obstal, né à Anvers à l'extrême fin du XVIe siècle et mort à Paris à soixante-treize ans, en 1668, membre de l'Académie royale depuis sa fondation, nous donne là un renseignement bien précieux, qui n'a été imprimé qu'en 1854, dans les *Mémoires inédits des Académiciens*, I, 175. Après avoir dit que le Cardinal de Richelieu fit venir Van Obstal à Paris et que celui-ci travailla pour le Louvre sur des modèles de Sarrazin, il ajoute :

« Ensuite il travailla toujours de son génie et sur ses propres pensées. Ainsi, plusieurs bas-reliefs se voient purement de lui dans l'hôtel de Carnavalet, parmi les ouvrages de sculpture qu'y fit le fameux Jean Goujon sous le règne de Charles IX[1].

« M. Van Obstal y a fait en bas-relief, dans la cour, quatre figures allégoriques, une dans chaque trumeau des croisées. Elles représentent la Chasse, le Plaisir de la Volupté, l'Abondance et la Libéralité, et, comme l'hôtel de Carnavalet forme l'angle du carrefour des rues de Sainte-Catherine et des Francs-Bourgeois, M. Van Obstal a fait en bas-relief, dans le mur qui regarde la rue de Sainte-Catherine, deux figures, dont l'une représente la Force et l'autre la Vigilance, et dans le mur qui regarde la rue des Francs-Bourgeois, il a aussi représenté en bas-relief la Paix, l'Abondance, la Prudence et un Amour ou Génie qui les caresse. »

Lorsque le comte de Caylus a refait au XVIIIe siècle la vie de Van Obstal d'après le manuscrit de Guillet, au lieu d'aller voir l'hôtel Carnavalet, ce qui vraiment ne lui eût pas été difficile, il a écrit : « Mais ces derniers morceaux ont été détruits sans doute quand François Mansart a rebâti cette maison ». Nous le croirions si le bâtiment avait disparu, mais, heureusement pour l'hôtel, toutes les œuvres de Van Obstal subsistent encore aujourd'hui comme au XVIIIe siècle et le sculpteur n'y gagne pas, car toutes sont plutôt mauvaises.

Le bas-relief existe encore sur la rue des Francs-Bourgeois pour remplir la place d'une fenêtre non ouverte, et il est fort heureux que Guillet

1. C'est-à-dire de Henri II.

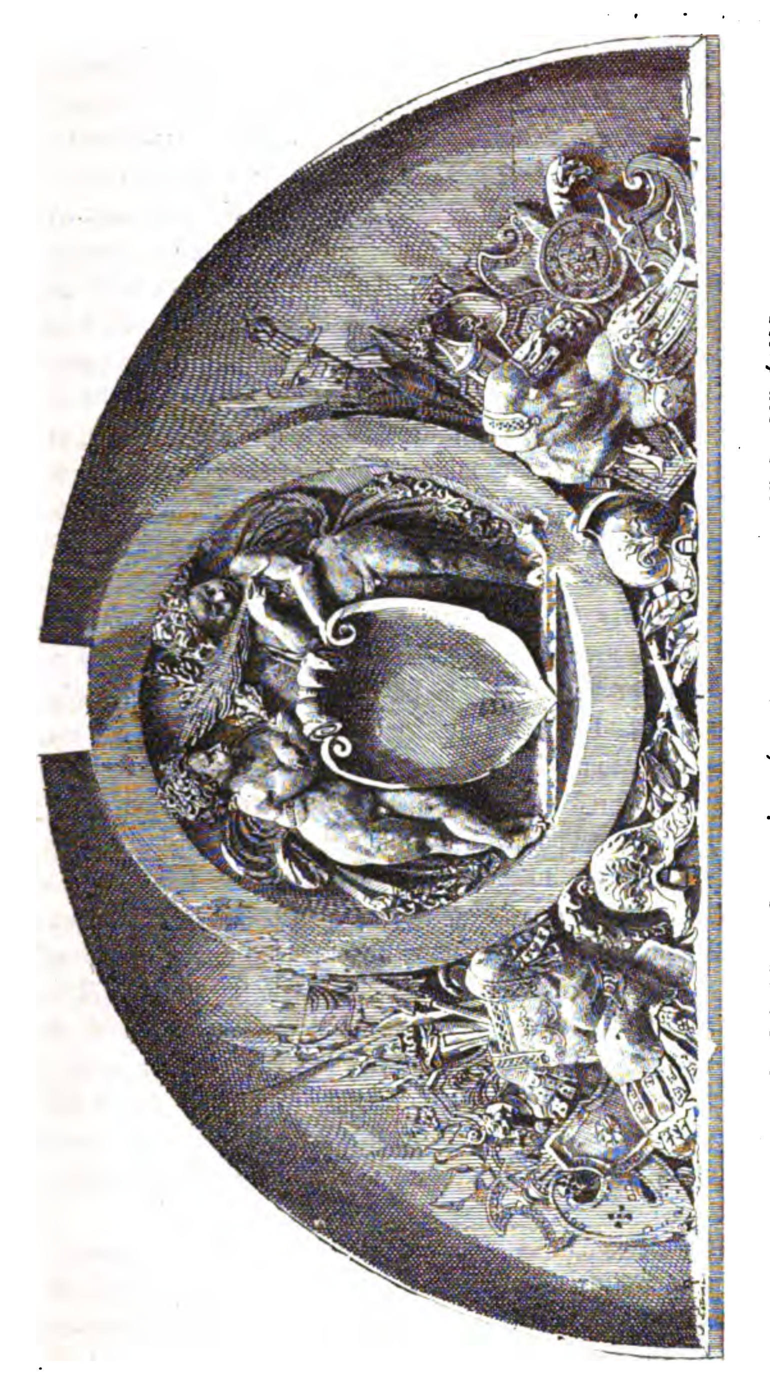
nous ait dit les noms de ses personnages, car nous n'y verrions que des figures quelconques. Sur la façade de la rue Sévigné, l'ancienne rue Sainte-Catherine, on voit encore, à gauche du centre du premier étage, la Vigilance, caractérisée par des ailes à son pétase et par un coq auprès de ses pieds, et à droite la Force, reconnaissable à la lourde masse qu'elle pose sur un bouclier à tête de Méduse; mais toutes deux sont lourdes et sans lignes comme sans accent.

De plus, les quatre figures sont encore entre les trumeaux du premier étage de l'aile droite dans la cour. A l'imitation des signes du Zodiaque qui accompagnent les Saisons de la Renaissance, toutes sont surmontées de têtes de Vents au milieu de nuages, et par là on aurait pu y chercher les quatre Vents principaux du nord, du sud, de l'est et de l'ouest : Borée, Zéphire, Eurus et Notus. En partant de la gauche pour celui qui les regarde, la première est une sorte de Junon tenant un sceptre et accompagnée de paons; la seconde, une femme avec deux vases dont elle tient l'un renversé; la troisième, une Diane portant l'arc et le carquois et accompagnée d'un chien; la quatrième, une femme portant un vase rempli de fleurs. Pour suivre Guillet, ce seraient, dans l'ordre où nous les voyons encore, le Plaisir, la Libéralité, la Chasse et la Volupté. Le malheur, c'est que toutes sont grossières et maladroites.

En face, au-dessus de l'ancienne galerie, il y a quatre figures, dont nous ne savons pas l'auteur, et qui, sans être excellentes, sont au moins honnêtement décoratives dans leur lourdeur et très supérieures aux figures authentiques de Van Obstal. Pour celles-ci, point de doute possible sur leurs noms. Partant du sentiment premier des quatre Saisons, elles représentent les quatre Éléments. Le premier, un homme accompagné d'un lion et portant une corne d'abondance, est la Terre; l'Eau est une femme tenant une rame et accompagnée d'un dauphin; l'Air est aussi une femme marchant sur des nuages et caractérisée par un aigle; le Feu est un homme qui tient d'une main un vase plein de charbons flamboyants et qui a les pieds au milieu de flammes. Au-dessus de chacun d'eux, comme sur les deux autres côtés, se voient leurs symboles : des arbres et une tour à multiples étages pour la Terre, des roseaux aquatiques pour l'Eau, des nuages pour l'Air et des flammes pour le Feu.

Le sens n'est donc pas douteux, mais la date est incertaine. Nous n'avons presque pas de comptes anciens pour les grands châteaux royaux; nous n'en avons pas et nous n'avons pas de chance d'en trouver jamais pour les bâtiments construits par des particuliers.

Il faut donc procéder à la fois par le peu de documents dont nous



TYMPAN DE LA PORTE D'ENTRÉE, DE GERMAIN PILON OU DE SON ÉCOLE

(Hôtel Carnavalet, à Paris.)

pouvons disposer et par l'appréciation du style. Les Éléments de l'aile gauche sont d'un habile homme, qui est du plein Louis XIV (de 1650 à 1670); les autres, le bas-relief de la rue des Francs-Bourgeois, la Force et la Vigilance de la façade, les figures allégoriques de l'aile gauche, sont formellement et authentiquement de Van Obstal. Il est mort deux ans après Mansart, mort en 1666. Comme Mansart a employé nécessairement Van Obstal, puisque la Force et la Vigilance font partie intégrante du premier étage de la façade reconstruit par lui, leur œuvre commune est antérieure à 1666. Est-ce une œuvre de la fin de François Mansart, postérieure à ses grandes œuvres, à la chapelle du château de Fresnes, faite parce qu'on lui avait retiré le Val-de-Grâce, postérieure au Blois de Gaston? Ou faut-il mettre le travail de Carnavalet à ses commencements, avant le château de Maisons, qui est de 1642, et où les pilastres ont déjà l'élégante minceur plate et élancée, et les étroits chapiteaux ioniques, qui sont d'ailleurs la caractéristique de Mansart et dont il a pu puiser la simplicité dans le goût même de Pierre Lescot?

Cela n'est pas probable; Carnavalet est plus lourd, et les sculptures du XVIIe siècle paraissent de trois mains. La Force, la Vigilance, le bas-relief de la rue des Francs-Bourgeois, et les deux statues qui couronnent, sur la cour et sur la rue, la partie centrale du premier étage, sont du même goût. Les Éléments sont meilleurs. Les quatre autres figures allégoriques sont différentes et inférieures. Van Obstal, d'après Guillet, serait pourtant l'auteur des premières et des dernières.

Remarquons, sur ce point, que Guillet de Saint-Georges parle des sculptures de Carnavalet au moment où il dit que le sculpteur vient d'arriver d'Anvers, appelé par Richelieu, et qu'à partir de ce moment il travailla sur ses propres pensées. Or, de deux choses l'une : ou la maladresse de ses grandes figures de l'aile droite est le fait de la vieillesse, ou elle est, au contraire, la trace de ses premiers essais personnels dans la grande sculpture; et cela paraît naturel, puisque le premier talent par lequel il s'était révélé a été la sculpture en ivoire, forcément petite dans ses dimensions et souvent copiée. Il serait donc naturel que ses premiers essais dans la sculpture monumentale aient témoigné de quelque embarras.

En même temps les figures, également authentiques, du bâtiment de la façade sont d'un autre sentiment, d'un autre dessin, et, quoique un peu communes, au moins acceptables. Seraient-elles donc d'une autre époque, celle de sa vieillesse, et aurait-il travaillé à Carnavalet à deux reprises et à un intervalle d'une vingtaine d'années?

Pour finir, voici ce que je proposerais pour la succession des sculptures et des remaniements de Carnavalet.

La première construction, c'est-à-dire la porte triomphale, la galerie et les mascarons du rez-de-chaussée de gauche, est de Pierre Lescot et de Goujon.



FIGURE DE L'AIR SUR LE BATIMENT DE GAUCHE

(Hôtel Carnavalet, à Paris.)

Les Saisons du bâtiment du fond, construit par Pierre Lescot, les Génies de la porte de l'escalier de gauche, paraissent être de l'invention de Jean Goujon; ils sont, comme exécution, de son école, et doivent être antérieurs à la mort du président des Ligneris.

Le tympan de la porte d'entrée est une addition du temps de Mme de

Carnavalet, qu'il faut attribuer à l'école de Germain Pilon, sinon à lui-même.

La date des remaniements du XVIIe siècle est beaucoup moins nette et ne peut pas s'affirmer de la même manière.

L'escalier à l'italienne, dessiné dans la coupe de Marot, était de la fin de Louis XIII ou du commencement de Louis XIV. C'est ce travail, détruit au XVIIe siècle, qui paraîtrait devoir être attribué au temps de M. d'Argouges, ainsi que la sculpture des mascarons de l'aile droite, inspirés de ceux de l'aile gauche.

On ne sait ni l'auteur ni la date exacte des figures des quatre Éléments, qui sont de la seconde moitié du XVIIe siècle.

Comme couronnement au bâtiment de la façade, il y a sur la rue une Minerve et sur la cour une Flore dont ne parle pas Guillet; elles sont incontestablement de la même pierre, du même ciseau, du même goût que la Force et la Vigilance qui sont de Van Obstal. Sur le massif qui sert de piédestal à la Minerve, il y a en caractères énormes la date gravée de 1661. Sculpture et construction se tiennent; le remaniement de Mansart a là sa date; il a été terminé en 1661, et le bas-relief de la rue des Francs-Bourgeois pourrait bien se rapporter, comme allégorie, au mariage du jeune Louis XIV.

Quel était alors le propriétaire? Encore M. d'Argouges, ou déjà M. d'Agaurry? Le premier paraît trop ancien, et le second trop moderne, surtout quand on pense à la façon dont il laissait sa locataire détruire les *antiquailles de cheminées*, que nous aurions probablement le mauvais goût de trouver aujourd'hui fort belles. N'y a-t-il pas eu entre les deux un propriétaire que nous ne connaissons pas?

Il y a quelques années, on pouvait tout craindre pour le sort de ce bel hôtel. Que deviendraient les sculptures de la porte et les mascarons? Tout était menacé, et sans qu'on sût de quelles mains lui viendrait la première ou la dernière blessure. L'intérêt de l'art et l'honneur de Paris se trouvent aujourd'hui saufs. La Ville a acquis Carnavalet; elle y a installé une bibliothèque consacrée à son histoire; elle y prépare un Musée aussi spécialement parisien. Il pourra y avoir lieu d'y revenir, mais c'est un autre sujet. Ce que j'ai voulu, sans avoir la prétention d'avoir résolu toutes les énigmes, c'est attirer l'attention sur l'incomparable beauté de certains détails et signaler les points qui restent encore discutables et douteux.

ANATOLE DE MONTAIGLON.

LE SALON DE 1881

(DEUXIÈME ARTICLE [1])

LE PORTRAIT.

MM. BONNAT, PAUL DUBOIS, JOSEPHSON, C. DURAN, BAUDRY, DELAUNAY, BASTIEN-LEPAGE, CABANEL, JALABERT, HÉBERT, GOUPIL, COT, J.-P. LAURENS, DEBAT-PONSAN ET RIXENS, WENKER, BOLDINI, ARCOS, COLIN, CALLOT, SARGENT, MANET, Mme ROTH.

Salonnier de rencontre, combien j'aurais aimé à tomber, pour une fois, sur un Salon riche en portraits. Il n'y a pas, dans la peinture moderne, de sujet sur lequel il y ait plus à s'étendre.

Au temps où M. Cousin, à la suite de Mme de Staël, nous avait donné une prédilection si mal placée pour les Allemands, l'assertion de Hegel, que la décadence des beaux-arts date de l'introduction du portrait, était acceptée comme parole d'Évangile. On sait s'il faut en rabattre; s'il y a une distinction capitale à établir entre la peinture et la sculpture, et, pour la peinture même, combien son système est sujet à contestation. J'en demande pardon à l'idole, mais si j'avais pu conduire ce grand philosophe dans la chapelle des Brancacci, à l'église des Carmes de Florence, ce berceau de la grande peinture moderne, je me serais permis de lui demander comment l'art RENAISSAIT sans l'introduction du portrait? Je lui aurais jeté à la tête la *Joconde* de Léonard de Vinci, les portraits de Raphaël, les portraits du Titien, nombre d'autres projectiles italiens de même calibre; puis, sautant brusquement à notre temps, le *Pie VII* de David, le *Bertin*, le *Cherubini*, *Mme Devauçay*, d'Ingres.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXIII, p. 473.

Enfin, pour rentrer dans son point de vue et le combattre sur son terrain, comme il faut toujours faire loyalement, j'aurais choisi, dans la frise de l'église Saint-Paul, à Nîmes, exécutée par Flandrin, un élève d'Ingres, grand artiste sans être un peintre de premier ordre, un portrait, un profil de son maître, réduit à la simplicité normale de la fresque. Je lui aurais demandé, devant cette image : a-t-on jamais mieux rendu l'entêtement indomptable d'un athlète, qui, ne sachant ni *a* ni *b*, en dehors de la peinture et de la musique, se fabriquait une langue significative et superbe pour exprimer son ressentiment[1]? Si bien qu'il inventa un jour, pour répondre à un ministre, le « non sensuel[2], » lequel peut désormais servir à toute la terre pour exprimer avec éloquence le sentiment que réveillent les avances des gens qui vous ont, une fois, injustement blessé. J'aurais demandé au grand Hegel : est-ce une fresque? est-ce un portrait? La fresque perd-elle ou gagne-t-elle à être un portrait? Le vrai, c'est que, quand on fait des portraits sur des murs, il faut les élever à la hauteur de leur fonction murale; voilà tout.

Et, pour achever de convaincre cet Allemand, je l'aurais conduit ensuite devant la peinture contemporaine, murale et philosophique des peintres de son pays, laquelle ne fait pas de portraits, et, à cause de cela, est tombée dans la médiocrité plastique, qui n'a qu'un nom, le *poncif*. Le poncif, vice rédhibitoire, sans limite de prescription, qui fait et fera toujours chasser les profanes des places usurpées dans le temple d'Apollon, malgré les illusions des philosophes, malgré les partialités nationales, même après cent ans, et sans tenir compte de prétendues possessions d'état.

Le portrait n'est pas seulement important, il est capital, dans l'élan et dans l'histoire de la peinture moderne.

J'ai eu trois révélations sur le *portrait*, deux en Italie, une en France. Je crois que si je vivais à côté d'une galerie de maîtres, j'en aurais tous les jours : la matière est inépuisable.

Les premières lueurs me vinrent dans cette vénérable chapelle des Brancacci, dont j'ai parlé, devant les fresques du Masaccio. En un clin d'œil m'apparut clairement cette vérité : ce que l'entrée de l'homme grec, dans l'art, avait fait pour la sculpture, chez les anciens, l'introduction du portrait l'a fait pour la peinture, chez les modernes.

L'effet était tout pareil : les grands arts primitifs ne font qu'épeler,

1. Comme pour parler dessin.

2. Après le refus de M. Delaroche, M. Thiers ayant offert à M. Ingres les peintures de la Madeleine que ce dernier avait inutilement convoitées, il les refusa et écrivit à ce sujet à M. Gatteaux : « Je n'ai jamais dit un non plus sensuel. »

pendant des siècles, en syllabes monumentales, tant que la figure de l'homme n'a point pénétré librement avec les Hellènes dans leur immobilité majestueuse. Mais à peine est-elle devenue familière aux artistes, que la langue des formes se délie avec une candeur printanière, une naturelle gravité d'expression, une vivacité, une richesse, et bientôt avec une force qui marque déjà l'âge mûr. Dans l'art assyrien, par exemple, entre tel colosse hiératique, tel fétiche grandiose et tel profil d'animal d'une extraordinaire justesse de caractérisation typique, souple, élégant et fier, on comptait les siècles par dizaines. Désormais le temps se mesure avec d'autres horloges, et une olympiade grecque vaudra mille ans de ces obscurs empires asiatiques, pour le progrès et la marche des arts du dessin. En un temps dont la brièveté étonne si l'on se retourne vers le passé, la langue figurée des Grecs, s'exerçant en sculpture sur la forme humaine, est devenue la langue sculpturale par excellence.

De même pour la peinture. Après la longue éclipse de l'art et la nuit byzantine, qui semble interminable à nos impatiences modernes, combien de temps a-t-il fallu attendre Cimabué et Giotto? Combien de temps a mis l'art moderne à se dégager de l'empâtement byzantin, du sépulcre byzantin? Le divin jeune homme qui le prend par la main et lui fait peindre des portraits sur le mur de la chapelle des Brancacci, le conduira, en quatre-vingt-dix ans, de Masolino da Panacale au plafond de la Sixtine. Ce Masaccio me faisait l'effet de l'ange qui a ôté la pierre du sépulcre, et que les saintes femmes ou Muses de la peinture trouvent assis sur la margelle du tombeau, au lendemain de la résurrection.

Ma deuxième révélation date d'un rapprochement supérieurement instructif et suggestif de la galerie Doria à Rome, où se rencontrent, en une sorte de chapelle, les portraits du pape Innocent X Pamfili, par Velasquez, et d'André Doria, par Sébastien del Piombo. Les deux grands côtés de la peinture moderne, les Guelfes et les Gibelins, sont là, face à face : Velasquez, pour l'Espagne, les Flandres et leurs dérivés; Sébastien del Piombo, pour l'Italie, pour Jean Belin, Antonello de Messine, Léonard de Vinci, Titien et leurs adhérents. Ils manifestent en une éclatante lumière les deux génies, les deux ordres d'invention, dans le portrait, de tout l'art moderne. Le premier représente, dans une considération un peu large et à vol d'oiseau, le portrait de tempérament et de caractère; le second, le portrait de style, l'ascension du portrait dans la peinture historique, la grandeur de l'homme dans un homme, l'apothéose de l'homme.

Le portrait d'Innocent X dépasse les Flandres par la solidité de la construction, la rigueur des dessous, le dessin net et imperturbable sous

la couleur stridente, et par là il englobe Holbein et les Allemands. Il est le type incomparable des portraits de pur tempérament, qui sondent l'homme physiologique jusque dans les reins. Les luisants qui marquaient l'humide transpiration de la peau d'un Pamfili chargé d'embonpoint, le jour de la pose, perlent encore sur les joues et sur le menton.

Mandataire du génie italien et de tous les grands inquisiteurs des âmes que j'ai nommés, Sébastien del Piombo manifeste la force impulsive spéciale, le type d'action intellectuelle qui est dans un homme. Dans le portrait d'André Doria, c'est le commandement. La réalité prend ici le caractère saisissant d'une vision, de la révélation de ce qui demeure de l'homme sous les accidents, sous les impressions passagères. Une grande main, claire comme une main de squelette, sous le vêtement transparent de ses muscles, de ses tendons alertes et de sa peau patricienne, assure, d'un geste irrésistible, l'empire à celui-ci. Il est moins vivant par l'extérieur et l'épiderme, mais il intéresse davantage toute la grandeur de l'homme, qui vient d'ailleurs : c'est un portrait de style.

Enfin je dois à l'exposition posthume des œuvres d'Ingres, au dessin du *Cherubini* et aux innombrables crayons qu'on y avait réunis, aux portraits de Bertin l'aîné, de Mme Devauçay, des lumières vives et spéciales sur l'extraordinaire acuité donnée par le portrait à la sensibilité du beau chez les modernes, qui le pourchassent et le discernent, dans les têtes et les accessoires en apparence les plus rebelles, ne reculant devant rien dans l'exactitude, sans rien coûter à la Beauté.

Les portraits peints par MM. Bonnat et Paul Dubois sont les meilleurs du Salon. On peut trouver, dans les œuvres signées du premier de ces deux noms, des exemples de bons portraits de tempérament. M. Bonnat est un Pyrénéen empreint du génie espagnol, amoureux du mot propre, appelant un chat un chat, ne présentant au public, dans ses jours heureux, rien qui ne soit opportun, solide et sien. Il va droit devant lui, dans sa pente et sa force propres, sans se laisser toucher par les faiblesses et les manies du moment, et les influences d'un art malade et comme atteint d'hystérie. Serrons la main d'un homme aussi bien portant, avec la confiance que la santé inspire et la vigueur qu'elle communique.

Le portrait de son maître, Léon Cogniet, manifeste la verve d'exécution que l'on a le jour où l'on paye, avec son cœur autant qu'avec son talent, une vieille grosse dette. La tête a bien l'intensité de vie particulière à certaines physionomies de vieillards, dans lesquelles la vieillesse se montre pétillante. L'absence de dents, la forme des yeux et du nez, tenaient la caricature tout près du caractère ; l'écueil a été évité par le



HARMONIE DU SOIR, PAR M. FRITEL.

(Dessin de l'artiste. — Voir le premier article du Salon, p. 512, t. XXIII.)

maître. Sans la qualité un peu crayeuse des blancs et le rose des joues et des mains, je rangerais ce portrait parmi ses meilleurs. Je suis loin pourtant de l'égaler à celui de M. Thiers, qui restera dans le trésor de notre école contemporaine, et à celui de M. Robert-Fleury, qui, dans ma pensée, devrait indiquer au peintre le point où il y a pour lui intérêt à s'arrêter le plus souvent, après l'effet produit, et avant l'empâtement et le maçonnage. Puisque j'écris ces lignes à deux pas du portrait du duc d'Aumale, que l'artiste me permette encore de lui dire qu'il a eu peur cette fois d'un front lumineux, et, sans parler de la distinction de la race, qu'il n'a pas saisi la proportion juste de la tête du prince et de sa taille. Il n'a pas rendu davantage le ton spécial dont le hâle africain cuivre les blonds, ni l'extraordinaire clarté qu'il donne à l'œil bleu du modèle. C'est le trait distinctif de sa physionomie. Ah! si j'avais l'expérience et la main de M. Bonnat!

Il a déployé tout son talent dans les accessoires et le costume de la comtesse P.... ; mais la tête, très bien construite et dessinée d'ailleurs, ne me semble pas avoir la souplesse particulière aux visages de femmes, qui font penser à la chair de la pêche ou à la fleur du pêcher.

Autre observation. Je ne crois pas que le dernier mot du talent consiste à peindre des blancs sur des blancs, encore moins à faire éclater des feux d'artifice autour d'un personnage, sans l'assourdir ou le tuer. Je ne lui propose donc pas en exemple les fastueux coloristes qui n'ont pas redouté, pour la clarté et l'unité de leurs portraits, la concurrence de vingt objets environnants; mais son ami Velasquez, génie sobre et simple, n'avait-il pas inventé une sorte de ton d'espace, ni sombre ni clair, sans précision aucune d'accidents étrangers, suffisamment solide, suffisamment fluide, et qui n'avait pas besoin d'être noir pour donner à ses nains, à ses philosophes, à ses grands seigneurs, à ses infants ou à ses infantes l'extraordinaire relief et la lumière que chacun sait? Je conjure M. Bonnat, pour le bon exemple et pour lui-même, de ne plus ouvrir, derrière ses charmantes femmes qui viennent de quitter le bal, de noirs abîmes, ni plus ni moins que derrière un profond homme d'État ou un Christ en croix. Ces ténèbres extérieures, convenantes à la nuit subite et miraculeuse du vendredi-saint, sont contradictoires à l'élégance, à la vraie loi de la bonne peinture, qui n'a pas besoin de l'opposition permanente du blanc et du noir pour rendre l'impression d'une vive lumière et d'un relief vigoureux.

Avec une souplesse de pinceau bien extraordinaire dans la main d'un sculpteur, M. Paul Dubois va nous donner un moment le sentiment exquis des choses féminines. Regardez son portrait de femme : a-t-il fait

vivant! La fleur, la fluidité de la vie dans le regard, la vibration des tissus au-dessous des yeux, le modelé du front, la charmante et magistrale négligence des cheveux, dont le gris précoce est tout un poème, la justesse et la finesse du ton ; tout est à louer. Mais l'œuvre est-elle complète? Arrêtons-nous à la bouche. Ah! la bouche, cette porte de l'éloquence, de la musique et de la tendresse, cet organe spécial du sourire, de la malice, de la colère, du dédain, le plus mobile, le plus sensitif des muscles expressifs de la face, c'est le triomphe des maîtres. La bouche de la Joconde, celle de l'Antiope du Corrège, les bouches des portraits d'Holbein, tout près de nous, celles de Mme Devauçay, de Bertin l'aîné[1], toutes les bouches célèbres se présentent à ma pensée. L'observation qu'elles me suggèrent, à propos du portrait de M. P. Dubois, est celle-ci : les plus grands parmi les maîtres ont pris soin de ne jamais laisser dominer le modelé de la bouche par la coloration des lèvres. Je me demande aussi si l'ajustement et la couleur de la robe étaient bien les plus propres à faire valoir cette tête? Je rêve involontairement de quelque chose d'analogue à la note de la Lucrezia del Fede du Musée de Madrid.

Puisque le souvenir d'André del Sarte traverse ma pensée, disons tout de suite que le pantalon gris du portrait d'homme du même auteur semble peint de la main même du peintre florentin. M. Dubois est trop artiste pour s'offusquer que je le préfère à la tête du jeune homme, dont le modelé est d'une justesse parfaite, mais où a manqué cette chiquenaude de la Muse qui pousse l'œil, la pensée et la main du peintre dans l'*au delà*. Qu'il y a loin de ces œuvres aux profils qui échappaient, comme par distraction, à la main du sculpteur, et quels progrès accomplis en quelques années!

Je ne voudrais pas céder à la facilité et à la faiblesse que nous avons, nous autres Français, de nous laisser pénétrer par les étrangers, même les plus opposés à notre génie, — facilité telle qu'un écrivain comme Jean-Jacques, par exemple, a pu devenir populaire et rompre, pour toujours, l'équilibre de nos vieilles facultés nationales, dans un pays qui avait produit Rabelais et Montaigne, Pascal, Bossuet, La Bruyère, Voltaire, — mais je suis de plus en plus frappé par le portrait de M. Josephson. Il me semble, dans le Salon de cette année, sans contredit, le portrait de *tempérament* le plus original. L'outrance du sang blanc septentrional, du type anglo-saxon actuel non aristocratique, le Yankee, peuvent-ils être mieux rendus? La semence de Van Dyck a produit en

1. Dans le portrait de M. Thiers par Bonnat, la bouche est aussi très belle.

Angleterre les Reynolds, les Lawrence, les Landseer; M. Josephson me paraît plutôt issu du sang de Velasquez. L'extraordinaire aisance de son pinceau, jointe à la sûreté de la construction, à la souplesse, à la bonne humeur de la facture dans la tête, sans qu'il y ait rien de lâché, rien des larges sous-entendus des portraits de Reynolds et autres, tout cela le rattache à Velasquez. Son œuvre est, par la facilité de l'exécution, supérieure aux Bonnat, comme par la qualité, la variété et la fluidité des tons. Il les égale, d'un autre côté, pour la sûreté de la caractérisation. Mais il est loin d'avoir le même sérieux de dessin dans la tenue générale et la sûreté des dessous, la concordance et la clarté du mouvement sous le costume. Le gilet, par exemple, est entièrement peint de pratique et n'habille pas le corps. Mais le Yankee, réduisant la vie à un calcul et l'idéal au culte du *dieu Dollar*, n'en est pas moins tout entier dans cet homme au carnet, résolu et clair comme une addition.

Après tant de louanges, un reproche pourtant à M. Josephson : il n'a pas l'ombre de goût. Quelle dissonance que ce bas-relief de Jean Goujon, — de Jean Goujon ! — derrière ce soldat du drapeau sur lequel est écrit :

Tu regere *pecunià* populos...?

Pour la verve de l'exécution et la saveur du ton, je ne vois rien à l'exposition qui se rapproche plus de M. Josephson que le portrait de nourrice de M. Émile Lévy. Il procède, non de Velasquez, mais de la manière de Frans Hals. Si ce dernier n'existait pas, l'applaudissement mérité par le peintre aurait pris la proportion d'un événement.

J'avoue que M. Carolus Duran m'embarrasse un peu cette année. J'avais compté sur lui pour m'en donner « jusque-là », et voilà qu'il me sert un baby accoutré en nécromancien avec un goût détestable, où, sauf les tons du front, des cheveux et des yeux, je ne trouve rien à louer chez un coloriste d'habitude si fier et si sûr.

Je ne connais pas l'original de son portrait de femme et ne puis rien dire de la ressemblance. L'expression peut en être vraie, si elle n'est pas attrayante; le gonflement des narines, dont le mouvement passionné n'est motivé par rien d'apparent, embarrasse le spectateur. Mais la tête très bien construite, très bien peinte, solide et vivante. Les mains ne valent pas le reste. La robe et le fond sont traités dans la manière ample, facile, un peu fastueuse, habituelle à l'auteur. Les colorations en sont hardies, celle de la tenture, sorte de mine sourde à turquoises, est assez neuve. Mais les plis n'en semblent-ils pas un peu boursouflés et disproportionnés? Comme le corps humain a des rappels sensibles de

charpente, l'étoffe a sa cassure, ses luisants, son nerf, même dans les moquettes et les velours. Je signale simplement un excès de bravoure dans l'exécution, un peu trop de hâte pour l'étendue des espaces couverts.

J'ai dit que la sensibilité au beau chez les modernes avait besoin, pour s'exercer, d'être infiniment plus subtile et pénétrante que chez les anciens. C'est par la concentration de toute leur attention et de toutes leurs facultés sur le portrait qu'ils sont parvenus à aiguiser leur perception esthétique.

Prenons le portrait de Bertin l'aîné, par exemple, et faisons-lui subir l'épreuve du nu pour la commodité de notre démonstration. La tête est superbe, mais les bras sont courts, les cuisses plus courtes encore, les pectoraux tombants, l'abdomen énorme... inutile d'insister sur les détails.

Qu'eût pu faire un Grec de ce personnage, avec ses préoccupations habituelles de l'ensemble du corps et du rythme, étant donnée d'ailleurs l'importance relative de la tête dans les œuvres antiques de la belle époque? Tout au plus une statuette minuscule, une caricature analogue à certaines terres cuites de Tanagra. Retournons-nous maintenant, et regardons ce que Ingres en a fait. A moins d'être vis-à-vis de la peinture « comme est un mort à l'égard d'un mort; » on ne peut s'empêcher de s'écrier devant ce franc portrait d'obèse : cela est beau ! Et tout concourt à la beauté : la puissante familiarité du geste, la tournure donnée à un vêtement en lui-même ingrat, enfin un élément dominant dans le portrait, l'expression, qui a été le champ des découvertes et des triomphes modernes, à partir des portraits de Masaccio dans la peinture, de la figure de la *Charité* du groupe de Nicolas de Pisano, au baptistère de Pise, dans la sculpture.

Comment ce Barbare des Gaules, ce Tectosage a-t-il à ce point distancé l'Ionien ? En étant plus Ionien que lui, en pénétrant plus avant dans le secret de la Beauté, en la découvrant là où l'Ionien ne pouvait la voir lui-même, avant qu'un autre esprit eût soufflé. Je ne voudrais pas être apocalyptique et je vais essayer de m'expliquer.

Je veux dire qu'il y a sur l'ensemble des hautes réalités métaphysiques et religieuses, dans l'air respiré par l'artiste moderne, tout un ordre d'idées, dont il est imprégné, qui illumine désormais la face humaine. Ceci, il peut l'ignorer ou le savoir, n'importe : la part de l'inconscient dans notre force, quoique inconscient, est non-seulement réelle, mais irrésistible. Le courant moderne du portrait est dû à cet ordre d'idées. Qu'un homme aujourd'hui soit doué du don spécial de discer-

ner la physionomie de ses semblables, qu'il ait la vocation du portrait, sa faculté acquiert aussitôt une puissance de concentration extraordinaire; car, ayant à son service la méthode des Grecs, il aura sur eux l'avantage de la masse des observations accumulées dans cette catégorie d'expérimentations, depuis plus de trois cents ans, par des devanciers qui ont ouvert et creusé ce sillon nouveau, et tout le bénéfice de la vitesse acquise.

M. Baudry a-t-il la réelle vocation du portrait et, par suite, cette faculté de concentration spéciale que je viens de décrire? Il est permis d'en douter. Ses essais en ce genre sont trop différents de manière. Avec une grande dépense de talent, tantôt il nous a rappelé les Allemands de la fin du XVI[e] siècle, tantôt les Anglais du XVIII[e], tantôt la chaleur, mais factice, des vieux Italiens; nous n'avons pas encore vu, dans le portrait, du Baudry pur. En second lieu, et ceci est symptomatique, il a manqué des occasions.

N'était-ce pas une occasion, et des plus heureuses, que d'avoir à peindre M. Guillaume? On se souvient du portrait de l'an dernier, qui ne fut digne ni du modèle pour la pose ni du peintre pour l'exécution. Écoutant, non pas des voix comme Jeanne d'Arc, mais la voix d'un interlocuteur en chair et en os. La tête de M. Guillaume est bien l'un des plus délicats et des plus fins types que je connaisse : c'est un Fra Angelico circonspect, — mais de cette circonspection innocente qui est fatale chez le Parisien de la tribu chatouilleuse des artistes. — Par une distraction inexplicable, il n'en a manqué que ce jour-là, et il a entraîné son peintre.

Après ces observations, on comprendra que je ne m'arrête pas longtemps au portrait du jeune Louis de Montebello, malgré le brio de l'exécution, la transparence des tissus, l'observation juste de la grandeur des yeux et de l'insolence à les ouvrir qu'y mettent les enfants, malgré l'abondance et la finesse des intentions. Cette finesse est telle, qu'on a peur, par moments, de voir cet enfant s'évaporer; il semble d'un tempérament trop nerveux pour vivre. Jusqu'à présent, je l'ai dit, là n'est pas la vocation de M. Baudry. Le portrait ne lui convient que dans la mesure d'interprétation libre que comporte la peinture historique et décorative. Delacroix ne faisait pas de portraits. Poussin n'y songeait guère. Il n'a jamais fait que le sien. Et celui-là, en qualité d'indigène du XVII[e] siècle, il avait une telle habitude de vivre avec lui-même, de se posséder, qu'il ne pouvait pas le manquer.

M. Bastien-Lepage, au contraire, est un véritable portraitiste et il n'est pas autre chose. Si j'avais à parler de lui comme inventeur de ta-



PAUL BAUDRY PINX. A. GILBERT SCULP.

GLORIFICATION DE LA LOI

(Plafond pour la Cour de Cassation)

Gazette des Beaux-Arts Imp. Lemercier et Cie Paris.

bleaux, je le rangerais parmi les décentralisateurs en peinture, les partisans de l'*ordre dispersé*, qui est, en cette matière, une erreur absolue de stratégie. Il ne suffit pas de crier au *vieux jeu* pour avoir raison. Dès que vous acceptez la donnée du tableau, c'est-à-dire de l'ensemble limité par un cadre, si vous voulez frapper l'imagination et rester dans la mémoire, il faut centraliser, ordonner, sacrifier, ou bien vous sortez de la loi naturelle et nécessaire de votre état. Comme on a perdu de nos jours la notion du livre, vous perdez la notion même du tableau : peintres, prosateurs ou poètes, vous ne nous donnez plus que des recueils de notes intéressantes.

Le mendiant de M. Bastien-Lepage est un portait de mendiant, et comme tel un excellent portrait, l'un des meilleurs du Salon certainement, auquel je ne reproche qu'un faire un peu mince pour la dimension, et trop uniforme. Un pantalon de laine, un sabot de bois ont un autre épiderme que la figure ou la main. Il leur manque ici la solidité relative et l'aspect de leur matière réciproque. J'enlèverais sans pitié ce morceau de mur à droite, où des coulées de tons oranges et gris agacent les yeux sains, et, à gauche, ce beau contrevent qui ravit les corps de métier dont l'admiration est vraiment trop généreuse ; car il y a à Paris plus de deux mille peintres vitriers qui font le bois de sapin, de frêne, d'érable, de chêne, d'acajou, de palissandre et d'ébène, mieux que ne fera jamais l'auteur du *Mendiant*, et qui lui dameraient le pion si la peinture était cette copie adéquate de la réalité.

L'autre petit portrait du même artiste se rapproche des maîtres flamands. La construction de la tête et du personnage tout entier est nettement saisie et rendue. Tout assis qu'il est, on en devine les particularités. M. Bastien-Lepage s'engagera de plus en plus dans cette voie, qui est la sienne. Le très beau portrait de M. Hayem, l'un des portraits de caractère les plus frappants de nos dernières expositions, aurait dû fixer déjà ses incertitudes.

Les visées de M. Delaunay sont plus hautes, il cherche le portrait de style. C'est un artiste intéressant à étudier et à suivre, un peu inquiet, mais nullement banal. On pense aux Judith du XVIe siècle devant son portrait de Mlle G., qui a de si beaux et si fermes bras ; mais la transposition de la coloration n'est-elle pas extra-mondaine et extra-picturale ? Pourquoi tant de noir ? L'artiste n'a-t-il pas peint, il y a quelques années, dans des gammes claires, et admirablement rendu un beau portrait de femme, dont il eût fallu parler dans la langue de Juvénal, tant la caractérisation en était violente ? Pourquoi encore M. Régnier, avec ce fin et triste sourire particulier aux grands comédiens, s'est-il réfugié

dans un antre indigo? Sa main, d'ailleurs, est fort belle de construction et de libre exécution.

Que M. Delaunay se défie d'un défaut dans lequel nous tombons très vite, nous autres Français primesautiers de nature, quand nous voulons trop en prose, en vers, en peinture, serrer l'anguille; ce défaut, c'est la tension. Mais les erreurs que je signale seront passagères et je ne suis pas en peine pour le talent de l'artiste. Je l'attends au Panthéon, où le mur le ramènera à la lumière naturelle du dehors. Ce n'est pas lui qui après avoir admiré les belles fresques de Puvis de Chavannes aurait dit : « C'est très beau, mais je vois autrement et je me f... du mur.» Il sait trop bien que le sort de ceux qui se moquent du mur est prédit dès longtemps par les Écritures : *lapides clamabunt :* les pierres se mettent à crier, l'œuvre s'effondre, et le coupable, pris en flagrant délit et averti trop tard par cette clameur de haro monumentale, court le risque d'être enseveli à jamais sous les débris. L'art solide et haut, qui domine les autres, est parti du mur et y revient. L'ambition de se mesurer avec le mur est la marque des grands courages. Qu'on aille voir à l'Exposition des Aquarellistes, pour illustrer des fables seulement, le soin que s'est donné l'artiste, sa conscience, la nature élevée de ses préoccupations : courage donc, monsieur Delaunay!

M. Jalabert a exposé un très bon portrait d'homme dont la tête est expressive, et où le vêtement est traité avec une aisance magistrale. Combien il est regrettable qu'il n'ait pu nous montrer à temps celui de la grande reine Marie-Amélie [1], à peine vivante, entrant lentement dans la majesté de la mort. En touchant à l'auguste figure, le peintre avait élargi sa manière et il eût laissé dans l'esprit une grande impression. La France n'eût pas revu sans émotion cette grande majesté...., la royauté et la sainteté....., les choses en leur place...., l'intégrité de son moral, l'intégrité de ses frontières. Quel retour et quelles comparaisons !

Il y a encore quelque chose de M. Cabanel, de son élégance de bon aloi, dans le naturel de la pose de la jeune femme qui met ses gants, dans le rendu de l'imperceptible et charmant duvet qui entoure le nid de ses lèvres, et dans toute l'expression de la tête. Mais la main non gantée n'est pas assez jeune et la forme de l'œil n'est pas assez dessinée, assez pénétrée pour un maître.

Après ses portraits byzantins sur fond d'or, où l'on discernait à peine quelques perles discrètement vivantes sur des ombres de femme,

1. Exposé dans les galeries de M. Goupil.



PORTRAIT D'ENFANT, PAR M. RENOIR.

(Dessin de l'artiste.)

sachons gré à M. Hébert d'avoir à peu près rendu avec fidélité le tempérament maladif d'une personne amaigrie. Et cependant, si nous mettions Holbein devant le même modèle, quel prodige nous entrevoyons dans le rendu de ce corps où l'eau a pris la place du sang, d'où le souffle s'échappe, où le squelette veut transparaître et percer la peau ?

Ils sont innombrables les artistes qui pourraient se ranger dans la lignée et sous le guidon Delaroche, dans le portrait ; leur nom est légion. Je ne sache pas, d'ailleurs, qu'aucun encore ait refait l'équivalent du ravissant crayon de Carle Vernet qui est connu de tout le monde. M. Goupil me paraît cette année le plus en vue. Son portrait d'homme est très bien peint et composé. Le tempérament et le caractère du modèle se manifestent avec évidence. Mais tout est tellement traité avec le même soin que l'œil est embarrassé pour trouver ses préférences, et il en faut dans un tableau. L'aîné de M. Goupil dans les faveurs du même public, M. Cot, n'a exposé qu'un portrait d'enfant. Le défaut de sa peinture c'est que, paraissant parfaite de près, elle perd beaucoup et s'efface à la distance normale d'où on doit la regarder. Une fillette de même âge que le bambin de M. Cot a été peinte par M. Aublet ; elle révèle clairement la descendance du peintre et la paternité de M. Jacquand, qui n'a été qu'un sous-Delaroche, et encore.

M. J.-P. Laurens, qui est un Toulousain comme M. Cot, manifeste un autre tempérament et un autre talent. Il a conquis dans la peinture contemporaine un rang élevé et une belle place parmi les jeunes. Son tableau de cette année, après le *Marceau*, après le *Saint Benoît*, ne méritait peut-être pas d'être exposé au Salon : noblesse oblige. Il est temps, d'ailleurs, de laisser l'inquisition où elle est, de se *désemmurer*, et de perdre l'habitude du lugubre. On n'est pas encore Parisien tant qu'on n'a pas conquis l'assiette et l'équilibre de l'esprit, le *nil mirari*, le sang-froid devant la bêtise et les gros préjugés de la foule, et qu'on ne s'est pas débarrassé d'une tendance juvénile au noir. Il était donc, à bien des égards, très intéressant de voir un homme de ce mérite, un pinceau aussi vigoureux s'essayer dans un ordre de peinture qui est propre à le guérir des sujets sombres. Son grand portrait de femme attire, à ce titre, le plus sérieux examen.

L'aspect général n'est pas séduisant ; l'inexpérience du peintre en portraits de femme est évidente. Je vois là des objets juxtaposés pour les besoins techniques d'un coloriste, mais non pas un intérieur. La dame n'est pas dans ses meubles ; aussi manque-t-elle de naturel et d'aisance. En un mot, le goût, le sentiment ou « l'ordre à l'état de grâce » font défaut. Peut-être, comme transition, eût-il fallu essayer

d'abord un grand portrait d'homme. La robe est d'ailleurs superbe, de rendu, de facture et de ton. Les mains sont un joli morceau. Dans la figure, dans la poitrine, en général dans toutes les demi-teintes et les ombres, on sent trop le mélange du noir. Quand le noir entre dans le modelé des chairs satinées de la femme, il ne faut pas qu'on le sache.

Le portrait d'homme de M. Debat-Ponsan, autre Toulousain, paraît inspiré par la manière de M. Laurens. Il est très vivant, et pour le relief, c'est un des meilleurs du Salon. Un air de famille relie à ces derniers peintres l'*Agrippine* de M. Rixens, dont je ne retiens ici que la tête comme portrait. Une incontestable tendance au commun est le défaut et la marque de ce groupe de Toulousains. J'essayerai d'expliquer au chapitre de la sculpture, par des motifs tirés de l'histoire, de l'origine et du milieu, comment, dans le cours d'une destinée artistique déjà longue, Toulouse produit naturellement des sculpteurs et des chanteurs distingués et des peintres, en général, communs.

Le portrait de M. Wenker est un beau portrait de caractère, nettement écrit, sagement peint.

On m'avait signalé les œuvres de M. Boldini ; je ne trouve à noter, à propos de son portrait de femme, que l'abus de la main, maladie endémique en Italie, le chic ; un tableau tout en accents et en virgules, où les luisants du satin détruisent la forme essentielle du corps ; une femme qui éclaterait dans la main comme un ressort d'acier trop trempé, si on voulait la saisir.

Les portraits de M. Humbert, mélange d'impression anglaise et espagnole, ceux de M. Fantin-Latour appartiennent à la bonne peinture, sans faire cependant prononcer le nom décisif de maître. M. Richter rappelle à la fois MM. Dubufe et Winterhalter, médiocre chance. Pour M. Machard, il ne dessine ni ne colore sérieusement et il tombe dans la mignardise.

Saluons parmi les noms nouveaux, — il n'y a pas de plus agréable salut, — M. Arcos. Son portrait de femme (38), élégant, bien conçu, bien peint, est tout plein de promesses ; un profil de M. Collin extrêmement fin (511) ; une toile de M. Callot (368), probablement élève de M. Chaplin, qui rappelle les coloristes de la fin du XVIIIe siècle ; un profil de Mme Edwards — *Roses de Noël* — virilement brossé, mais dont la prétendue naïveté fait présager les Éliacin du XXe siècle ; et un intéressant portrait d'enfant, par M. Renoir.

Parmi ces œuvres nouvelles, il n'en est pas qui donne davantage l'impression d'une éclosion, d'une sensation jeune devant la nature que le portrait de sa mère, par Mme Roth. L'aspect de certaine chair blanche

et martelée est rendu à souhait par l'artiste. La main appartient bien au même tempérament.

M. Manet, qui fait tant de tapage pour nous donner la sensation d'une ancienne petite vérole sur le masque de M. Rochefort, pourrait prendre des leçons de cette débutante. Il n'a abouti qu'à inventer une sorte d'*esquisse aux lentilles,* pareille à ce *modelage aux sequins* ou boulettes de glaise écrasées sous le pouce, que nous servent systématiquement depuis quinze ans les élèves de l'École des beaux-arts. Dans le portrait de Mme Roth, observation qui dénote un œil très sensible, le ton de la lumière semble glacer ou brocher le tissu de l'ombre.

Notons encore le portrait d'un frère et d'une sœur par M. Sargent, élève de M. Carolus Duran, qui a l'habileté, l'éclat, l'abondance un peu fastueuse de son maître et des facultés de coloriste analogues. Le vrai M. Sargent, celui dont j'ai vu à l'Exposition des Arts libéraux des esquisses qui m'ont ramené au souvenir que l'Espagne m'a laissé de Goya, se retrouve davantage dans la jeune femme au piano. Les portraits des enfants de M. D... me donnaient l'impression contraire d'un homme qui court le risque, malgré des dons évidents, de s'engager dans une voie au bout de laquelle il rencontrerait M. Dubufe.

Limité par l'espace et par le temps, combien de talents ne dois-je pas oublier! Je regrette d'être obligé, notamment, de passer trop vite devant le portrait si ferme de construction de M. T... par M. Aclocque, devant ceux de MM. de Séverac et Prouho, lesquels, pour n'être pas du métier, n'en font pas moins des progrès comme des peintres à chaque exposition.

On ne peut pas cependant finir cette étude sur les portraits sans en signaler une série, dans une toile de M. Brispot, sous ce titre : *En Province,* où il y en a six de nettement caractérisés, chacun dans son tempérament, sanguin, bilieux, dans son âge et sa structure physique spéciale par un œil remarquablement sûr. C'est fait de main d'ouvrier, d'ouvrier seulement. M. Brispot nous donnera l'occasion de préciser quelle est la place et la part de la physiologie dans la peinture et le portrait de tempérament.

Dans les lettres, on est en train de l'exagérer beaucoup. Je ne crois pas à la durée de ce retour de Diderotisme, et voici pourquoi. La physiologie est arrivée aujourd'hui à se particulariser assez comme science pour que, si l'on veut des renseignements physiologiques sur l'influence de l'état physique sur les déterminations et les actions de l'homme ou de la femme, on aille les demander aux livres de M. le docteur un tel plutôt qu'aux romans de M. X. La forme mathématique ou scientifique donnée à

dessein à l'observation par ce dernier : « Neuf fois sur dix, trois fois sur quatre, l'hystérie... etc. », ne me fait pas illusion sur son autorité, et j'ai plus de foi dans le spécialiste. A la fin du XVIIIe siècle, réduite à des vues générales, à des aperçus, presque à des intuitions, la physiologie se prêtait bien mieux à des emprunts littéraires, au domaine mixte qui a comporté de véritables inspirations. Sainte-Beuve citant, dans un article charmant sur Piron, quelques lignes de Grimm, où celui-ci explique comment les idées, pénétrant dans la cervelle de Piron, rejaillissent au dehors en traits et en calembours, Sainte-Beuve, malgré sa pénétration, son tact des nuances, pâlit beaucoup à côté de Grimm. De même, quand il explique à son interlocuteur qu'il est une canaille, avec toute sa sensibilité musicale, son savoir et sa verve de Rabelais, à cause de *la molécule paternelle*, le NEVEU DE RAMEAU a tout dit sur l'hérédité. La série des Rougon-Macquart n'y ajoutera rien.

Donc, dans les lettres, s'il faut de la physiologie, pas tant n'en faut. Mais, en peinture, on en peut user bien plus largement. Les conséquences extérieures de l'anatomie, de la différence des sangs, des tempéraments, de toute la mécanique humaine, relèvent de son observation. Avec son génie grec de la limite, Ingres marquait admirablement les bornes de la physiologie dans le portrait de style et la grande peinture, quand il disait à ses élèves : « Ces muscles, je les connais, ils sont tous mes amis, mais je ne veux pas savoir leur nom. » Cependant, dans les portraits de tempérament, cette limite où est-elle? Elle consiste en ceci, que la perception technique de la couleur et du dessin dominera toujours la perception physiologique, laquelle doit porter la marque de l'alambic artistique par où elle a passé, la griffe du maître qui la fait entrer dans la peinture. Il est certain que réduite à elle-même, comme dans les portraits frappants de M. Brispot, elle ne suffit pas. Ces six rentiers provinciaux, enfilés de face sur un banc vert, en plate campagne, en plat ciel, sans rien dans les lignes ou dans l'effet qui les relie l'un à l'autre et les fasse valoir, ne constituent pas un tableau. Il est navrant de voir ce qui se perd de l'impression que les qualités du peintre devraient produire, s'il avait à son service l'imagination créatrice, l'agencement, s'il savait faire un bouquet.

LA PEINTURE OFFICIELLE, PATRIOTIQUE ET MILITAIRE : MM. DE NEUVILLE, BERTRAND, BERNE-BELLECOUR, FLAMENG.

Il est essentiel que les peintres se mettent une bonne fois dans la tête que, république et monarchie, bataille et patrie sont une chose, et que la peinture en est une autre.

Grâce à Dieu, ce n'est pas notre génération qui oubliera le patriotisme, car il a plu à la Providence de nous faire passer par des transes où on l'apprend en une fois et pour toujours, dût-on vivre mille ans dans une ère pacifique. Et, pour le dire en passant, si bon nombre d'entre nous, autrefois indifférents sur les formes de gouvernement et sur les modes de suffrage, deviennent aujourd'hui si chatouilleux sur toutes ces choses, c'est que l'histoire contemporaine se charge de leur apprendre que ce n'est point la vie intérieure seulement, mais la patrie qui se trouverait à la fin en jeu dans nos aventures. La patrie, on la sent frémir en soi, comme on sent l'amour filial battre avec le pouls au chevet d'une mère dont la vie est gravement menacée; mais je ne veux pas qu'on me pipe, en peinture, avec la patrie.

La masse noire qui se découpe sur le ciel et s'avance vers le spectateur avec une sombre énergie, dans le tableau de M. Georges Bertrand, ne laisse pas de faire impression. L'exécution rapide et chaude sent la fièvre et l'inspiration; et, tout d'abord, on est entraîné. Mais le peintre ne s'est-il pas épuisé en quelque sorte avant d'arriver à terme, dans le bouillonnement d'une première émotion? Tous les maîtres ont rêvé d'exécution spontanée. Quelques-uns y ont excellé. La *Kermesse* de Rubens semble peinte en une journée; son Christ entre deux larrons, du couvent des Ursulines d'Anvers, qui est depuis 1808 au musée de Toulouse, semble peint en une demi-heure. Mais on peut d'autant plus les regarder longtemps qu'ils ont été enlevés plus vite, c'est-à-dire qu'ils se rapprochent davantage de la conception synthétique, de la vision du maître colossal. On ne peut pas dire qu'ils supportent l'analyse, ils la défient. En restant dans l'ordre de sujets qui ont dû inspirer M. Bertrand, et à la distance voulue, il en est de même du *Chasseur de 1812*, de Géricault.

Au bout d'un peu de temps, on s'aperçoit que, dans le tableau de M. Bertrand, tous les cuirassiers courts et trapus (ce qui n'est pas le type de l'arme), sont le même cuirassier; ils ont la même tête, le même dessin incomplet. C'est « la colère du pouce » dont parlait Préault, non la pénétration subite et sûre de l'œil d'un dessinateur qui a guidé la main. Et, tout en rendant justice au talent déployé par le jeune peintre, après une analyse attentive, nous n'avons plus sous les yeux qu'un faux Géricault. Il y a à retenir de son tableau d'énergiques et solides images de chevaux, l'unité dans l'effet qui est une grande qualité, et qui promet à M. Bertrand des succès futurs, un développement ultérieur qui méritera d'être suivi avec attention.

Qu'a fait de cette unité capitale M. de Neuville, dans le *Cimetière*

de Saint-Privat? Que nous sommes loin de *la Dernière Cartouche* et du *Bourget*. On a beau cligner les yeux, tamiser la lumière, isoler le tableau en plaçant ses mains de chaque côté des tempes, rien n'y fait : on ne parviendra jamais à l'envelopper dans une même atmosphère ambiante, à le concentrer. Les éclats orangés du ciel échappent au réseau aérien ; aucune valeur n'est ni juste ni fine. Après avoir pendant trente ans savouré des Corot, on ne peut plus admettre cette peinture et se laisser entraîner par l'émotion poignante du sujet et l'énergie désespérée déployée par les vaincus. L'observation typique du dessin n'est point, d'ailleurs, à la hauteur des autres œuvres du même artiste. Nous avons heureusement la bonne fortune de le constater en le comparant à lui-même, sous les yeux du lecteur. A côté du *Cimetière de Saint-Privat* se trouve le *Porteur de dépêches de Sainte-Marie-aux-Chênes*. Cette fois, M. de Neuville n'a pas écrit seulement un document pour l'histoire future, un bulletin d'état-major, mais un tableau qui rentre dans les lois de la peinture, qui intéresse les peintres, et que l'on doit regarder avec attention, quand s'est écoulée la foule.

La scène est picturalement bien tracée, c'est-à-dire que l'agencement des personnages et des groupes, le discernement du caractère dans les différentes nationalités des acteurs, et les expressions diverses de leurs mouvements et de leurs impressions sont rendus avec précision et peuvent être, à peu près, uniformément loués. La figure du facteur est bien trouvée et d'une réalité saisissante. Il n'y a pas à se dissimuler, d'ailleurs, que lorsque ce genre de peinture est dépouillé, par le temps inexorable, de tout ce qu'y ajoutent l'électricité du moment, la correspondance des spectateurs dont tous les cœurs battent à l'unisson de celui du peintre, il ne reste pas des mérites techniques d'une très grande portée. Ç'a été, dans l'histoire de l'art jusqu'à nos jours, le sort de toute la peinture de bataille. — Les spécialistés du genre ne sont pas, en général, sur les hauts degrés de l'échelle. Les grandes pages demeurées célèbres dans notre siècle, *Eylau*, *Aboukir*, les *Pyramides*, la *Bataille de Taillebourg*, la *Liberté sur les barricades*, ont échappé par accident à la main de maîtres dont ce n'était pas le métier de faire battre les gens en peinture.

Mais une des originalités de notre temps sera précisément d'avoir fait surgir dans cette spécialité des batailles, probablement à cause des instincts de la race, des talents comme Horace Vernet, Raffet, Charlet, Detaille, de Neuville, et un maître comme Meissonier. Ce dernier nom me suggère une remarque : il est sans exemple que sa caractérisation du dessin, toujours sérieuse et forte, fasse penser à la caricature ; on n'en peut pas dire autant des Prussiens de M. de Neuville.

L'*Attaque du château de Montbéliard* par un temps de neige, de M. Berne-Bellecour, se distingue par ses qualités habituelles d'ordonnance, d'unité et d'entente des tableaux. Il arrange bien, dessine correctement et suffisamment, à la condition de ne pas quitter les toutes petites dimensions.

C'est surtout à propos de l'immense *Prise de la Bastille* de M. François Flameng que l'on pourrait poser la question toujours à résoudre à chaque Salon : Que deviennent, que peuvent devenir toutes les grandes toiles médiocres ou mauvaises après les expositions? Celle-ci, par exemple, ira-t-elle à Versailles? On en pourrait douter, car si l'admiration pour le 14 juillet est maintenant obligatoire, la densité des murs, du sol, des corps humains, des vêtements, ne l'a pas moins été de tous les temps. Des combattants traversés comme du verre par les rayons lumineux n'eussent pas triomphé même de quatorze invalides, et ne glorifient ni la peinture ni la révolution. Ira-t-elle dans un musée? A moins que la direction des beaux-arts ait résolu de pervertir les notions d'art dans la province, on ne saurait le supposer. Encore une fois, où ira-t-elle? Si M. Flameng est un vaillant homme, comme il a dû le premier s'apercevoir de sa lourde méprise en revoyant son tableau sous le jour cruel du salon carré, il coupera bravement sa toile en quatre et se réservera ainsi quatre occasions de revanche. Il n'y a pas d'autre moyen de sortir d'embarras pour l'homme de talent qui a peint les *Girondins*.

J'étonnerais bien M. Flameng, d'ailleurs, si je lui disais que la plus belle esquisse révolutionnaire que je connaisse a été due à une singulière inspiration, et peinte par une main qui d'ordinaire ne s'emportait pas en dithyrambes républicains. Le peintre Boilly, menacé en 93 d'une visite domiciliaire, brossa avec furie un *Triomphe de Marat* qui devait lui servir de certificat de civisme. Ce fut la peur, non le génie de la Révolution, qui l'aida à se surpasser lui-même, comme si la Terreur, dans ce temps-là, devait entrer partout, même dans l'inspiration d'un peintre de genre.

MM. CAZIN ET SÉON.

Combien M. Cazin plane au-dessus de ce faux réalisme! — Sa fête nationale du 14 juillet est le contraire, en tout point, des intentions et de la manière de M. Flameng, le contraire aussi des romans à dé de M. Disraëli. Ce qui est contemporain ici, ce ne sont pas les personnages, ce sont les échafaudages. Le peintre a hissé sur les perchoirs ou charpentes d'artifice des figures idéales dont le nom est écrit en lettres d'or au-dessus de la légende *Concordia*. La Science, le Travail, le Courage domi-



AU BORD DE LA RIVIÈRE, PAR M. H. LEROLLE.

(Dessin de l'artiste.)

nent la capitale en liesse, dans le silence des hauteurs. Rien de banal dans sa conception. Il faut une grande force d'idéalisation pour rêver de concorde, de vertu, de science et d'histoire en face de ces lanternes de papier, de ces madriers de bois, et d'une fête républicaine à propos d'une émeute restée trop célèbre. Je ne querellerai pas le peintre sur l'incomplet déguisement en pompier de la Vertu ou du courage militaire. J'aime les esprits sérieux jusqu'à la naïveté, les belles âmes capables de croire que, République, Fraternité, Concorde, Science, Courage, Travail, *c'est arrivé*..... avec de simples lampions. M. Cazin était certainement le seul, dans Paris, à rêver une image originale du plus officiel des spectacles, quand s'éteignaient les derniers feux d'artifice de la fête nationale. Il a réussi à nous la rendre avec un sentiment de l'art et de la poésie que l'on chercherait en vain dans aucune des toiles inspirées par la politique contemporaine ou commandées par le Ministère des Beaux-arts.

L'effet de sa peinture n'est d'ailleurs pas suffisamment clair et saisissable du premier coup d'œil. Elle est, comme ses grands paysages, un peu décentralisée. C'est un défaut inhérent au sujet, aux pétards lumineux, aux éclats de fusées. Il faudrait un art consommé pour tirer de ces dissonances une harmonie générale simple et satisfaisante. Paysages ou tableaux d'histoire n'en montrent pas moins M. Cazin comme un artiste en train de se déployer. Me permettra-t-il de mêler à mes applaudissements un avertissement amical : qu'il regarde derrière lui le nombre des avortements qui ont suivi les départs précipités, les succès et les ambitions trop précoces, et qu'il se munisse, avant d'aborder les grandes proportions de l'histoire, d'études techniques complètes. Il n'est pas nécessaire de se montrer à chaque exposition comme à une revue militaire. Le travail solitaire, acharné, l'incubation nécessaire, l'horreur de la hâte et de l'improvisation, je lui soufflerais tout cela, si j'avais l'honneur de le connaître.

S'il faut absolument rattacher M. Cazin à quelqu'un ; je le rapprocherai de M. Puvis de Chavannes, sans qu'il soit nécessaire de montrer aux gens clairvoyants ce qu'il a en propre, ce qu'il pourrait prendre d'un tel maître. Je rangerais dans le même groupe, à distance très respectueuse, M. Séon qui a montré, dans *la Chasse* et *la Pêche*[1], un sentiment assez large de la figure humaine, des mouvements simples et expressifs. Une chose me fait peur pour M. Séon : sa couleur est commune, si son dessin ne l'est pas. Il y a là le signe d'une nature divisée

1. Voir les gravures dans la livraison précédente, pages 505 et 509.

contre elle-même. Si j'étais son maître, je le ferais peindre en camaïeu pendant dix ans. Je rattache à ce groupe l'œuvre d'un débutant, où se révèlent des qualités sérieuses, la *Sainte Véronique* de M. Daras.

M. LEROUX.

M. Leroux nous ferait croire à la laïcisation des Vestales, tant il leur paraît être indissolublement marié. Son *Herculanum* est encore un prétexte à Vestales, car je ne saurais accorder d'attention qu'au joli groupe de femmes éplorées et atterrées sur le premier plan. Le Vésuve est hors de page dans un tableau. Du Beau physique, il faut exclure le Beau phénoménal, en ce qui touche la peinture proprement dite, — celui-ci appartient à la science, aux lettres, à la poésie, à la prose. La musique aussi peut en faire l'impression équivalente sur l'âme. Pour les arts du dessin, mer de glace, volcans, aurores boréales, cataractes du Niagara, sortent de leur domaine et appartiennent tout au plus au Diorama. Il faut que l'homme puisse toujours rester le *canon* dans les tableaux peints de main d'homme. La grandeur ne perd rien à cette mesure, l'histoire entière des arts est là pour le prouver. Un tertre dessiné par le Poussin, en sa place, est plus grand que le Chimboraço, lequel ne peut servir de rien que dans les derniers plans d'un paysage.

M. Leroux me rappelle, pour le dessin, ces Anglais qui voient les Cléopâtre, les Andromaque en miss ou ladys, ou M. Alma Tadéma qui masque l'antiquité à la hollandaise. Quant à sa couleur, on dirait qu'il a pris pour type ces tabatières en ivoire du XVIIIe siècle, où les aquarellistes n'employaient que l'encre de Chine et un peu de vermillon. Artiste gracieux et agréable mais monotone, sans grandes qualités de coloriste ni de dessinateur, ce peintre profite surtout du bénéfice de sa sobriété et de sa finesse relatives, mises en valeur par des voisinages intempérants.

LA LOI DES TRANSPOSITIONS : RÉGNAULT. — PASINI. — M. BENJAMIN CONSTANT. — M. BOMPARD.

M. Bompard est un artiste devant lequel paraît s'ouvrir l'espace. M. Constant est un artiste mal parti, avec beaucoup de talent, qui traverse une crise et va se briser la tête contre un mur, s'il ne vire à droite prestement.

Je vois nager dans l'œil de M. Bompard la tache japonaise. Coloriste

sain, sobre et naturel, je crois qu'il peut aller loin. Qu'on regarde seulement la finesse de ses tons dans les parties nues, la justesse des luisants de la peau; ce sont là des qualités rares. Ses défauts, l'abus des accessoires, l'absence d'air ambiant et de perspective, c'étaient aussi les côtés faibles de M. Munkacsy au début. La transformation de ce dernier épargnera toute hésitation à l'auteur du *Début à l'atelier*, et avancera d'autant sa carrière. Pourquoi n'a-t-il pas envoyé au Salon le petit tableau de l'Exposition des Arts libéraux, bien plus complet que celui-ci?

L'œil de M. Bompard transpose naturellement, c'est-à-dire qu'il est instinctivement *accommodé* au point de vue de la couleur; le mur contre lequel va se briser M. Constant, s'il n'y prend garde, c'est la loi des transpositions en peinture.

Les contemporains ont pu remarquer, en cette matière, des contrastes bien intéressants et des contradictions bien curieuses à étudier.

Ils venaient à peine d'assister à la démonstration la plus magistrale qui ait jamais été faite par un peintre coloriste de cette règle fondamentale des transpositions, que toute une bande de jeunes hommes pleins de talent se mettait en insurrection contre elle et instituait avec une bravoure étourdie une lutte directe de la palette avec la lumière.

Prit-on jamais plus mal son temps? La science actuelle, au moyen du photomètre, démontre vainement à ces écervelés qu'ils courent après la quadrature du cercle. Vainement elle confirme toutes les découvertes instinctives des maîtres anciens et nouveaux. Vainement Delacroix a peint sous leurs yeux, pour eux, pour la postérité, l'*Entrée des Croisés à Constantinople*, la *Revue du sultan de Maroc*, ce triomphe, ce solfége des transpositions, cette réfutation lyrique de l'Orient de Decamps. Cette fois, c'est moi qui me révolte : regardez donc, à travers les fumées de l'incendie, Constantinople et le Bosphore au soleil. Le peintre a-t-il eu besoin d'écraser des vessies de blanc sur la toile pour nous donner la sensation de la lumière orientale? Et dans la *Revue du Maroc*, prenez le bras du scheik qui relève son burnous, avec son bijou éclatant et l'ombre portée sur la main : a-t-on jamais rien vu de monté à cette octave picturale, en plein air? Quel a dû être le diapason du maître pour qu'il rende ainsi, non seulement le ciel d'Orient, mais la chaude trépidation de l'air brûlant du Maroc? Voilà la loi et les prophètes.

Mais ce n'est pas tout, observons ce qui nous entoure : les tapis, les tentures, le goût public, les toilettes des femmes. Pendant que la jeune Peinture fait des émeutes contre les transpositions, la jeune Beauté les

adore. Jamais, dans la parure, l'instinct coloriste féminin ne s'est montré si délicat, et il faut du génie aux teinturiers et aux chimistes pour le satisfaire. Quel est celui d'entre ces jeunes révoltés qui n'a vu, dans son entourage, de gracieuses personnes s'efforcer d'imiter des tapisseries fanées, harmonisées, transposées par deux siècles et demi d'air et de soleil, sans se demander, pour le dire en passant, ce que seront dans dix ans ces copies déjà fugitives d'objets autrefois éclatants?

Non, rien n'y fait, ni la science des savants, ni la science des peintres, ni l'inspiration divine des femmes françaises. Pas plus tard que l'an passé, M. Constant a peint l'*Exécution des rebelles à Tanger*, comme si savants, maîtres et femmes n'avaient pas le sens commun. La toile est au Luxembourg, je l'ai revue et étudiée avant d'écrire ces lignes : franchement, c'est lui qui a tort. Et, s'il y a de l'éclat dans le ton, des figures énergiques, des détails charmants, du talent partout dans son tableau, où est, dans l'ensemble, cet effet capital de la lumière qui est de baigner les objets, et de les baigner d'autant plus qu'elle est plus éclatante? Ce que Delacroix a nommé pour toujours l'*enveloppe de la masse*, le bain lumineux, M. Constant ne l'a pas. Son organisation de coloriste est évidente; il ne sait pas la régler. Son instrument est original; il ne sait pas l'accorder.

Si j'allonge cette étude en y faisant entrer toute l'œuvre de ce peintre, c'est que je le tiens pour un homme de talent, et que ces remarques importent à tout un groupe.

Un autre reproche à lui faire, mais celui-ci est personnel, c'est qu'avec le goût de la couleur locale et du caractère, il ne pénètre pas au fond du sujet, il ne discerne pas toujours le principal du type. Ces soldats qui prennent de la peine pour varier leurs attitudes de repos, dans les *Rebelles*, sont-ce des Marocains? Ce Mahomet II qui entre à Constantinople en criant et brandissant son bras, comme un gamin de Paris monte sur une barricade, est-ce un Turc? — J.-J. Rousseau a dit avec beaucoup de finesse : « Il n'y a que les Européens qui gesticulent en parlant..... tout cela ne leur sert de guères.... quand un Franc s'est bien démené, s'est bien tourmenté le corps à dire beaucoup de paroles, un Turc ôte un moment sa pipe de sa bouche et l'écrase avec une sentence. » Nulle trace de l'impassibilité orientale dans tout son Orient. Le peintre n'en a rapporté que l'enveloppe, l'habit, l'accessoire et l'attirail.

Hérodiade non plus, cette figure courte, à poitrine plate, à tête plate de vipère trop civilisée, n'est pas l'Hérodiade simple de la Bible. Dans cette œuvre dernière du peintre, l'exécution s'amollit sensiblement,

fourrures et linges sont du même faire. Pour un pinceau crâne, ceci est un symptôme de fatigue.

Le *Passe-temps d'un kalife à Séville*, bien que plus précis et même un peu sec, ne nous montre pas davantage l'artiste en progrès. Je serais plutôt porté à voir dans cette toile un art au bout de son rouleau. Le noble et touchant Régnault, né et élevé à Sèvres dans l'émail, avait été induit à trop confondre les tons de la peinture à l'huile avec les tons et les procédés de la peinture céramique. Dès son voyage à Rome, il ne voit que pierres précieuses dans les ombres des montagnes de la Sabine; déjà même il entrevoit l'Inde partout et ne rêve que scintillements. Mais, jeune et doué comme il l'était, je veux espérer qu'il eût rencontré sur la route de l'Asie la calme majesté de l'Égypte et qu'il se fût arrêté en chemin. L'enivrement de l'émail, le coup de soleil de Grenade et de Tanger au sortir des brumes de Paris, c'était simplement un éblouissement momentané, de l'inexpérience et de la jeunesse, dans cette sympathique et héroïque nature. Ses survivants feraient trop de tort à sa mémoire s'ils devaient s'arrêter là.

En aboutissant au précieux du faire, comme dans le *Passe-temps du kalife*, ce genre de peinture que la fièvre de l'œil et de la main élèvent seules à la dignité de l'art, montre trop vite sa limite. Et pour dire toute ma pensée, je voudrais voir M. Constant abandonner les Turcs, les yatagans, les tapis, le Maroc, l'architecture moresque, les accessoires curieux, l'exotique, en un mot, pour reposer son œil, le calmer et exercer simplement ses facultés de coloriste sur des modèles et des objets simples, afin de se tâter lui-même et de me rassurer sur les dangers que j'entrevois pour son talent.

Que ce peintre regarde seulement la *Mosquée* de M. Pasini et il se convaincra qu'il n'y a plus rien à exprimer dans cette voie et dans ces gammes, l'extraordinaire pénétration d'un œil de coloriste et l'extraordinaire précision d'une main d'acier ont épuisé les données sur lesquelles il tenterait en vain de s'exercer encore avec profit.

DIVERS : DÉCLINS ET AURORES INCERTAINES.

Dans les grands tableaux de MM. Maignan et Gabriel Ferrier, il n'y a guère à cueillir que la figure de *Mathilda* chez l'un, et d'une fillette qui porte des fleurs, chez l'autre. Le premier avait peint avec talent, dans de petites dimensions, des scènes du moyen âge qui lui eussent conquis une grande popularité de 1830 à 1845. On ne voit pas assez pourquoi il a été

induit à élargir son cadre. L'idée de M. Ferrier d'*habiller de soie* un pauvre vieillard qui ne personnifie rien que des procédés renouvelés des plus détestables décadences, montre cet artiste tout à fait inférieur à lui-même. Sans les fables, de l'Exposition des Aquarellistes, on le croirait dévoyé pour jamais. M. Bullant faiblit aussi; et pour M. Olivier Merson, combien aura-t-il duré? Le mysticisme a eu son heure dans l'art, qui est aussi l'heure de l'exquise adolescence de la peinture et de la sculpture à Florence, mais, en 1880, il a perdu M. Merson qu'il a jeté, dès ses premiers pas, dans la manière. Et M. Pélez? ce n'est pas un mystique celui-là. Qui se douterait cette année, en voyant sa *Maternité* et sa *Marchande de mouron*, qu'il est *une première médaille* d'hier? M. Delobbe avait bien débuté en 1874, son idéal se résume aujourd'hui dans du Breton mâté de Bouguereau. Et M. Lehoux, premier grand prix du Salon? Celui-ci est un singulier exemple d'atavisme. Je lui trouve un ancêtre dans l'un des oubliés les plus bizarres de nos anciennes écoles provinciales, à la fois sauvage et commun, Hilaire Pader, de Toulouse.

Avec nos tendances frondeuses, on serait d'abord tenté d'accuser les juges, leur indulgence, ou leur clairvoyance devant ce grand nombre d'avortements. Mais il faut expliquer le phénomène autrement que par des banalités d'opposition. Les éducations superficielles, les départs hâtifs, les engouements d'un public affamé de nouveautés, les enthousiasmes non moins hâtifs de la critique d'art, livrée à l'inexpérience des débutants ou à l'incompétence des hommes de lettres, l'absence de discipline et d'écoles ; voilà les vraies raisons. Ce n'est pas seulement, d'ailleurs, dans la peinture, c'est dans la philosophie, dans les lettres, dans la politique que se trahit, par des arrêts de développement de toute nature et par le peu de consistance, le peu de durée des personnes, l'effacement ou l'anémie des Français contemporains, effacement et anémie qui mettent en relief tant de demi-hommes.

Et pense-t-on qu'il y ait beaucoup à attendre de M. Rosset-Granger sur la vue de son *Éros*; de l'*Atala* de M. Nonclercq; de l'*Hésiode* de M. Wagrez, du *Samson et Dalila* de M. Comerre? Je les aurais passés sous silence, n'étaient les distinctions dont ils sont l'objet, ne voyant guère dans leurs tableaux que le souvenir ou le legs des défauts de leurs maîtres. Le jury a pris une responsabilité audacieuse en les signalant comme des renommées naissantes. Dieu veuille qu'il ait raison et que je me trompe.

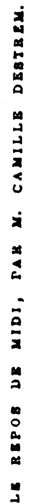
LES GRANDES PAYSANNERIES DE MM. BRETON ET LEROLLE. M. A. PERRET.

Il y a une vingtaine d'années, quand les succès de J.-F. Millet commencèrent à émouvoir le monde des artistes, il est plus que probable qu'on le regardait à l'Institut, comme un peintre de genre, incapable d'avoir aucune influence sur l'art de son temps, ou, tout au moins, n'ayant rien à démêler avec la grande peinture. — Or voilà que, moins de dix ans après la mort de Millet, pendant qu'à la suite de l'Institut cette grande peinture descendait aux dimensions de la miniature historique, à la suite de J.-F. Millet la peinture rustique se haussait aux dimensions de l'histoire. Le nombre des représentations de scènes de la vie rurale où les personnages sont de grandeur naturelle est beaucoup plus considérable que les autres au Salon de cette année : pourquoi ? Si j'étais académicien, je verrais, dans ce fait brutal, un grave sujet de méditation.

On ne me fera pas l'injure de croire que je prends la dimension ou la taille pour la mesure de la grandeur et que je confonds la peinture avec la géométrie. Mais quand on réfléchit au nombre des grands tableaux rustiques, à leurs destinations limitées, à leur non-valeur commerciale, il y a là un symptôme très singulier, et qui signale dans l'ambition des jeunes artistes attirés vers ces sujets ainsi entendus, un idéal et louable désintéressement.

Essayons de pénétrer les causes d'un résultat aussi inattendu.

Pour cela, il faut regarder Millet dans le blanc des yeux. J'ai sous la main le beau croquis du Musée du Luxembourg, la *Moissonneuse endormie*. C'est un dessin de premier ordre, sincère, un, sûr et fort, réduit magistralement à la simplicité des traits essentiels, et bien supérieur par la fermeté à sa peinture. Un peintre contemporain de Phidias, placé devant cette dormeuse, ne l'eût pas vue et rendue autrement. La qualité de la force du peintre est donc bien intrinsèque à la peinture, puisqu'elle nous rapporte au temps où le génie grec de la limite excluait de l'art tous les mélanges adultères. Millet est, d'ailleurs, un inventeur; et si l'on veut résumer ses inventions, on trouvera qu'il a découvert la ligne paysanne dans le paysage, la valeur du paysan dans la peinture, du paysan vrai réduit à son véritable office rural, sans la rhétorique du costume et de la pose de Léopold Robert, sans les adjonctions de poétique littéraire de M. Jules Breton. C'est un inventeur dans son petit coin, dans le domaine rural, comme Corot dans le domaine de l'air et des pastorales, un inventeur dans une spécialité. Il faudra bien se résoudre





LE REPOS DE MIDI, PAR M. CAMILLE DESTREM.

(Dessin de l'artiste.)

dorénavant à n'en point rêver d'autres, après des efforts et des expérimentations artistiques séculaires qui aboutissent, à la fin, à la séparation extrême, à l'extrême division des provinces de la peinture. C'est le cas de répéter ici la pensée de Maupertuis que nous avons déjà donnée en note : « Il faut penser que c'est avoir quelque chose de grand que d'avoir fait « une petite partie d'une grande chose. »

Au commencement, l'âme humaine a bien en puissance et en réserve les forces créatrices de tout ordre, qui se manifesteront, dans chaque ordre, par la suite des temps, mais tout se mêle dans ses primitives et puissantes manifestations.

Avant l'invention des Beaux-arts, ou dans les premiers temps de cette invention, il faut bien que la peinture et la sculpture se trouvent en germe représentées dans le langage écrit ou parlé qui les précède, ou dont ils ne sont point encore nettement séparés. Il y a alors dans les langues des mots peintres ou sculpteurs, ou des équivalents. Telles sont les épithètes figuratives d'Homère : βοωπις, γλαυκωπις, λευκωλενος, ὠκύπους... Telles les images des psaumes, les montagnes qui bondissent, les fleuves effrayés qui retournent vers leur source; telles leurs répétitions des mêmes mots : Le *sicut barbam, sicut barbam Aaron*[1] est de la sculpture. Seulement, il a fallu attendre plus de quatre mille ans après l'invention de la sculpture pour qu'il trouvât sa traduction littérale, plus que littérale, sculpturale dans le *Moïse* de Michel-Ange. Celui-ci s'est chargé de démontrer que le mot ou procédé primitif n'étaient qu'un pis-aller dans la bouche des Hébreux, étrangers aux arts du dessin, et il l'a restitué en sa langue propre.

La première division critique de l'esprit humain a consisté à séparer lentement les arts du dessin ou la langue des formes des langues parlées. Seul le discernement critique des Grecs est parvenu à opérer le partage avec une justesse miraculeuse, pendant que leur génie inventait les immortelles méthodes les plus propres à conquérir et à manifester le beau...

La deuxième opération analytique faisait découvrir ce qui, dans les Beaux-arts, convient à chaque art spécial...

Enfin, la troisième paraît consister aujourd'hui à rechercher, dans chaque art spécial, l'élément d'expression le plus propre à révéler chaque chose; à l'isoler, en quelque sorte, et à le porter, par cette culture

1. Qu'on essaye d'une traduction littérale dans notre langue : *Comme la barbe, comme la barbe d'Aaron:* — c'est ridicule. Il faut arriver de force aux *flots de la barbe* que le Moïse relève inconsciemment de sa puissante main.

préférée, à une puissance inconnue jusqu'au révélateur. Est-ce que la loi de l'accord des valeurs était ignorée avant Corot? Non certes; mais en lui vouant un culte, en l'isolant dans ses adorations instinctives, ce dévot, cet apôtre est devenu pour notre temps et ceux qui suivront le professeur, le maître des valeurs, à tel point, qu'instruite par ses leçons notre génération brûle des dieux qu'elle adorait dans sa jeunesse.

Millet, de même, nous a guéris des paysans italiens de Léopold Robert, des mascarades paysannes du XVIII[e] siècle, de tous les faux paysans, en nous révélant les vrais dans leur forme propre et dans leur figure, et toute l'histoire du mariage de l'homme et de la terre. Il a découvert leur style. C'est cette qualité d'inventeur qui explique sa fécondité et justifie son influence. Comme la soif du style est inhérente à l'homme, ne le trouvant plus dans les académies, il allait le chercher chez J.-F. Millet, et il récompense ce dernier en payant, un peu tard aujourd'hui qu'il est mort, et même en payant trop cher sa peinture.

Je demande pardon au lecteur de cette démonstration *ab ovo*. Elle m'a paru nécessaire pour expliquer la transposition d'influences que je signalais au début et la parenté de l'artiste, à travers tant de générations, avec les contemporains divins du Parthénon. A quoi servirait un *Salon* s'il n'était l'occasion de ces utiles considérations ?

M. Lerolle a représenté deux paysannes avec leur besace revenant du travail, sur un chemin longeant une rivière. L'une d'elles tient dans ses bras un petit enfant ; l'autre l'agace et lui sourit ; quelques troncs d'arbres dépouillés rayent un ciel pâle, qui est bien de la saison. Il est beau et digne de Millet, qui en a fait de si nouveaux et de si beaux. L'effet est simple, doux et grave, de la gravité naturelle aux scènes rustiques. La proportion est juste et belle ; l'inspiration relève directement de Millet. L'exécution, et c'est là son défaut, vient, par M. Lamothe, son maître, de M. Ingres. Elle n'est point, dans toutes les parties, appropriée au sujet. La terre n'est pas assez solide. Ce n'est pas là le sol tenace piétiné par les bœufs pesants et les sabots, que Millet nous a révélé : à part ces réserves sur le faire, ce tableau peut être signalé comme l'un des meilleurs du Salon. Il montre très bien comment le haut et substantiel enseignement d'Ingres a pu conduire à Millet, et il rentre tout à fait dans le système d'explications que je viens de donner. M. Lerolle voit simple ; il a donné de son talent une bonne mesure ; qu'il se garde de la mollesse, et son âge mûr peut nous réserver plus d'une surprise.

M. Jules Breton, lui aussi, a dès longtemps grandi ses personnages sans élargir d'autant sa manière ; c'est là son faible. Je regrette de

n'avoir pas à apprécier de lui une œuvre importante. Son buste de *Femme de l'Artois* me laisse indécis pour le modelé en plein air, qui est sa préoccupation. Le caractère en est un peu tendu et fait penser à ce qu'on appelle encore, dans l'école, la tête d'expression.

J'aime mieux le significatif portrait et le significatif mouvement de la *Femme de pêcheur venant de baigner ses enfants*, de Mme Demont-Breton, sa fille. Quel est le père qui ne pardonnerait pas, même dans le *genus irritabile vatum*, qu'on lui préfère son enfant? Dans les épaules, dans la vigoureuse intention des pieds et dans toute la ligne du corps, on saisit nettement l'instinctive et sûre recherche du centre de gravité par cette mère chargée du poids de deux enfants. La tête est belle et ferme, non pas les enfants, qui ont le tort de rappeler, étant communs de forme et de facture, les admirables enfants de la *Médée*, de Delacroix. A cause du blanc complet des eaux et du paysage, la figure semble suspendue dans le vide. Mon œil réclame à droite un repère, un point solide pour la rattacher à la terre. Les pierres où elle pose ses pieds ne me suffisent pas pour l'équilibre du tableau.

Au milieu d'un paysage italien, très enveloppé de lumière, M. Jean Benner a posé une paysanne italienne qui manque, au contraire, de solidité et s'efface trop dans la nature. On sait quelle valeur extraordinaire prend l'homme dans le paysage : ceci est d'observation élémentaire. Corot l'a démontré par mille exemples frappants. Le dessin de la figure est d'ailleurs insuffisant. La grande qualité de ce tableau, c'est son unité, et c'est pour cela qu'il laisse une impression. J'ai déjà parlé de M. Emmanuel Benner. Vit-on jamais deux frères si harmonieux? On ne m'eût pas dit qu'ils étaient jumeaux que leur peinture décèlerait cette unité de conception qui maintient, dans un dualisme effectif, une seule et touchante inspiration.

Depuis le jour où j'ai contribué, avec Fromentin, à appeler l'attention du jury et du public sur l'un des premiers tableaux de M. Lhermitte, la *Moisson*, on a pu suivre les progrès de ce laborieux artiste. Observateur sympathique, ami du paysan, lui aussi, peu à peu, comme il convient à toute évolution simple, sans parti pris, lui aussi, lentement, a grandi ses personnages. La dimension de cette année, ni grandeur nature ni grandeur demi-nature, n'est qu'un degré dans l'ascension. Si elle devait s'arrêter là, elle ne serait point heureuse. Le faire est plus hardi, plus ferme; le dessin s'est accusé et particularisé. Je ne vois plus de réminiscences. Un pas de plus et l'artiste sera aux premiers rangs dans son groupe. Il voit encore le paysan trivial. Millet a certes prouvé qu'il ne l'était pas. Comme il le regarde toujours avec sincérité, M. Lhermitte,

montera jusqu'à l'élévation du type et au discernement de sa vraie grandeur. Son dessin, le *Pot de vin*, est plus énergique, plus ferme, et en même temps plus enveloppé que son tableau, lequel manque peut-être un peu de velours dans l'atmosphère, pour une scène d'intérieur.

M. Butin — est-ce à lui que Régnault adressait des lettres si jeunes, si intimes, gracieuses et touchantes? — M. Butin, l'auteur de l'*Enterrement de Villerville*[1], tableau si sincère par le ton, l'expression et l'impression, auquel il ne manque que la force du dessin, pèche encore, dans son tableau du *Départ*, par la même insuffisance et se relève par les mêmes qualités de coloriste. Même lumière éclatante et humide; mais l'homme, qui porte une ancre de fer et devrait être un Atlas, ne s'arc-boute ni ne marche, et l'effet général n'est point concentré; c'est dommage. Si M. Butin ne se recueille pour dessiner, il rendra stériles des facultés précieuses.

La paysannerie de M. Falguières, ce sculpteur entraîné vers la peinture, comme M. P. Dubois, par une attraction qui est une marque de finesse dans l'organisation, est une paysannerie espagnole. Mais si le paysage et le ciel sont bien du cru, rien, dans les types, hommes ou taureau, on peut m'en croire, n'appartient à l'Espagne. La présence d'un spectateur idéal, portrait évident de quelque artiste ou élève de l'auteur, complète la désillusion. L'œuvre manque substantiellement de réalité. Les acteurs en sont académiques, ce qui est, en l'espèce, le contraire du vrai. En revanche, il faut louer hautement la rare qualité du ton, la vigueur du relief, la recherche de la finesse dans le modelé, un aspect gras et ferme à la fois..... Tout ce qui manque à M. Jacquin dans la *Mort d'un gueux* et dans les *Fossoyeurs au sortir du cimetière*, œuvres, d'ailleurs, très ressenties, très sincères. Malheureusement, il faut les ranger dans la catégorie, si nombreuse aujourd'hui, des peintures minces, avec le *Coup de main* de M. Renouf, la *Femme aux épaves* de M. Tattegrain, le *Repos* de M. Destrem, et beaucoup d'autres dont les noms m'échappent, où, malgré des qualités réelles d'observation, un faire tantôt aigre, tantôt précieux, un jour cruel blessent les yeux délicats.

M. Bettanier, dans un sujet qui n'est pas neuf mais qui est toujours poignant (*En Lorraine*), a su éviter la trivialité. Son exécution est sans force et tout à fait insuffisante dans ces dimensions. Plus maître de lui, plus solide, comme il convient à un élève de M. Bonnat, M. Raub, dans ses deux femmes sur la falaise, qui regardent au loin la mer avec l'attention pro-

1. Au Musée du Luxembourg.

fonde et le calme apparent que donnent l'habitude du danger, a peint fermement mais sans chaleur et sans charme. Ses femmes sont des hommes. La dégénérescence et la tendance à la virilité chez la femme employée aux rudes travaux des champs et de la mer, quand arrive l'âge mûr, peut amener une quasi similitude ou confusion des types dans les pays de plaine à climat tempéré, mais dans les montagnes et près de la mer, pour un œil exercé, les caractères distinctifs restent toujours sensibles.

J'appelle l'attention sur la petite Bretonne de Mlle Breslau. Elle relève trop directement de M. Bastien-Lepage et semble une copie; mais le profil de la même fillette, peint de la même main à l'Exposition des Arts libéraux, est un petit chef-d'œuvre de naïveté et de pénétration.

Le grand panneau décoratif de M. Lepic marque un progrès chez cet artiste, mais il semble un peu vide pour la dimension, défaut qui disparaît dans son charmant dessin.

La plus grande des paysanneries du Salon est sans contredit le *Semeur* de M. A. Perret, bien trop grande assurément. Tout homme qui vit à la campagne est à genoux devant le geste du semeur. Il n'en est pas de plus grand. « Le champ est le monde, » dit l'Évangile. Cet homme qui marche, et dont chaque coup de bras embrasse le monde, est auguste. Le peintre qui y touche et le gâte est mon ennemi personnel. Qu'on ne touche pas non plus légèrement au paysan, cet être simple si fin qu'il soit, primitif, plus rapproché que nous de la nature. Le paysan a la cervelle dure, mais il a sa cervelle à lui. Est-ce un paysan, ce gros et mou citadin à profession sédentaire, avachi et sans crâne, auquel son abdomen pèse plus que son sac? Et la terre? la terre à blé, cette brune et féconde matrone, souple et maternelle, qui enferme le grain, au moment de la semence, dans le moelleux coton du guéret mûri à grands renforts de labours, est-ce ce rocheux entassement de sillons? O peintre, ô profane! tu prends le premier œuvre de la charrue Dombasle pour la poussière finale de la herse Valcourt après les façons répétées! Je te plains de tomber sous la main d'un agriculteur, mais c'est un devoir pour moi de te rappeler à l'idéal de ta profession au nom de la mienne que tu as offensée.

Mais, Dieu me pardonne, M. A. Perret ne serait-il pas le même dont j'ai vu, il y a quelques années, au fond de la Bresse, de petites paysanneries, en costumes du temps jadis, très amusantes; le même qui a signé, au Musée du Luxembourg, le *Saint Viatique en temps de neige?* Je lui dois de m'avoir rappelé au lyrique enthousiasme des psaumes : « Où est le Dieu pareil à notre Dieu, qui habite au plus haut du ciel et

regarde tout ce qu'il y a de plus humble sur la terre? » qui sort par tous les temps, pour aller réconforter, nourrir de son pain à lui, consoler le pauvre peuple, auquel les dieux d'à présent ne laissent pour ressource que l'hôpital, les infirmiers mercenaires, et la joie maigre de contempler la majesté de leur embonpoint ou l'éclat emprunté de leur rapide apothéose? Que M. A. Perret, qui a fait preuve dans ce tableau d'un très réel talent, bien que toujours un peu mince, oublie les boutades d'un paysan du Languedoc, mais qu'il redescende aux dimensions moyennes qui lui réussissaient si bien.

Enfin, M. Villette nous a donné, dans sa *Tentation de saint Antoine*, une paysannerie pornographique. Je n'en parlerais pas s'il n'avait pas de talent. Mais si son étude de femme nue en plein soleil a du mérite, son paysan est manifestement un faux paysan. L'ivrognerie, la goinfrerie, l'avarice, voilà les vices du paysan. Il se lève trop matin et peine trop pour être érotique. Je citerais, dans telle région agricole de la France, des cantons où l'adultère est à peu près inconnu et où l'on ne trouverait pas à constater *un manquement* de fille de campagne une fois l'an. Et que deviendrait la morale, s'il n'y avait que des citadins et de l'industrie dans le monde? Il est bon de prendre en flagrant délit d'insuffisance, et sur leur terrain, ces naturalistes purs, ces observateurs impeccables de la nature toute crue. Un de leurs poètes ne mettait-il pas en vers dernièrement :

« Une tête de porc avec des yeux énormes, »

Fut-il jamais telle énormité? — « Tête énorme de porc avec de petits yeux », — à la bonne heure!

J'ai assez laissé voir mon sentiment sur ce sujet, à propos d'une autre tentation de saint Antoine, pour n'y point revenir, si je n'avais rencontré depuis, soit dans la peinture, soit dans la sculpture, des *signes de Nana* et autres témoignages d'une tendance déplorable. Il est à remarquer, d'ailleurs, que les photographies des tableaux du Salon, dont Paris est encombré, reproduisent de préférence, par une détestable flatterie des appétits grossiers de la foule, ces sortes de peintures. Ici ou là, il faudrait donc donner ses raisons, autant les dire tout de suite.

On peut mettre non seulement du talent, cela va sans dire, mais même de la beauté — ce qui est terrible à dire — dans une représentation obscène, en prose, en vers, en peinture ou en sculpture. Mais les civilisations polies consistent précisément en ceci, qu'elles ne permettent point à une faculté, esthétique ou autre, d'excéder dans son point de vue spécial et d'aller contre les nécessités de l'ordre général.

Montesquieu a eu raison de remarquer que le monde n'est devenu habitable pour les délicats, c'est-à-dire pour les civilisés, que depuis l'invention de la pudeur.

Et comme dans les arts du dessin on n'écrit plus avec des mots, mais avec des formes ou représentations physiques des objets, comme on parle aux yeux, mille fois plus rapides et dévorants que la pensée, il est de devoir strict pour le jury, aujourd'hui surtout qu'il est responsable de l'honneur commun de la corporation, de se montrer désormais plus rigoureux sur ce chapitre.

C'est le devoir du jury, c'est l'intérêt des artistes.

Mme de Sévigné raconte que son fils, après avoir quitté la Champmeslé, avait été, dans l'hiver de 1671, « si véritablement dévergondé, qu'il lui avait pris un dégoût de tout cela qui lui faisait bondir le cœur; il n'osait y penser, il avait peur de vomir. Il lui semblait toujours de voir autour de lui des pannerées de tétons, et quoi encore? Des tétons, des cuisses, des pannerées de baisers, des pannerées de toutes sortes de choses, en telle abondance qu'il en avait l'imagination frappée et l'a encore, et ne pouvait pas regarder une femme : il était comme les chevaux rebutés d'avoine... » Que les artistes prennent garde, en abusant de ce que Saint-Marc Girardin appelait la question d'histoire naturelle dans les amours de Rousseau, de lasser même le public de 1882, et de l'amener, pour les malpropretés peintes, au joli dégoût du joli marquis de Sévigné en 1671.

Sa mère profita d'ailleurs de cet écœurement pour le mener à confesse et lui faire faire ses pâques cette année-là. Je ne proposerai pas aux peintres et sculpteurs d'aller se confesser à Phidias et de communier avec la pudeur des chastes nudités de la Grèce. Ils trouveraient le confesseur trop loin, et les nudités de l'Attique sont parfois mêlées. Mais ils peuvent avoir sous la main deux dessins célèbres du même sujet, la *Résistance de Joseph à Mme Putiphar*, l'un de Rembrandt, l'autre de Prud'hon. L'eau-forte de Rembrandt a toutes les qualités d'entraînement de ce grand homme; mais le dessin de Prud'hon, qui est l'une des plus belles conceptions de notre école, *s'impose* davantage; il a été, ce jour-là, plus grand artiste que Rembrandt. Le *constable* naturel que chacun de nous porte en soi, la pudeur relègue l'eau-forte au fond des cartons; le Prud'hon mériterait une chapelle. Il triomphe dans nos cervelles françaises de la vieille gauloiserie, et se montre plus fort qu'une force naturelle, un instinct national, une espèce d'élément. Est-ce une victoire esthétique, celle-là? Que les artistes comparent et qu'ils choisissent, non pas entre les deux hommes, mais entre les deux dessins.



JARDIN D'UNE MAISON DE RETRAITE A AMSTERDAM, PAR M. MAX LIEBERMANN.

(Dessin de l'artiste.)

GENRE.

Chez les races du Nord, où elle est née, la peinture de chevalet se définit et se limite très nettement. Elle est, le plus souvent dans de petites dimensions, la reproduction de la vie familière du pays, urbaine ou rurale, saisie dans son intimité. En France, rarement elle s'en est tenue là. Parmi nos vieux peintres, les Lenain de Laon sont des spécialistes à la manière des Hollandais. Au XVIIIe siècle, les peintres et les dessinateurs de la vie élégante reproduisent aussi les habitudes, les mœurs, les costumes du temps. C'est même une des bonnes raisons du retour de popularité, d'ailleurs très exagéré, des peintres et des œuvres de cette époque. Watteau, Lancret, Pater, Saint-Aubin, Chardin, Greuze, Fragonard, Lépicié, Olivier, Debucourt, et sur la fin, Boilly, froid et médiocre dans ses tableaux, plein de talent dans ses portraits familiers et dans ses esquisses, prennent leurs sujets autour d'eux, dans toutes les classes, dans toutes les conditions sociales, sans retours sur le passé ni velléités historiques. Mais, sur la fin, on commence à manquer de franchise et à tout mêler. Tantôt on pèche par l'artificiel et le convenu, tantôt on revient à la nature; on verse dans la manière, on tombe aussi dans l'esprit, Au XIXe siècle on brouille tout. La peinture de chevalet manifeste, en un mot, la mobilité de la race, l'empire excessif de la mode, le caractère particulier des Français, lesquels doivent le goût exquis des beaux-arts moins à la nature, comme les anciens Grecs et les Italiens, qu'à l'étude, aux connaissances, à la culture, empruntant, dit Rousseau, « à l'art de penser l'art plus précieux de sentir ».

Ce travail est trop rapide pour préciser l'histoire de ces variations, mais on peut indiquer les deux courants qui entraînent nos peintres de genre, à partir de l'Empire et du développement des goûts archéologiques dans notre pays.

L'école de Lyon, avec Révoil, Richard, etc., invente un art très faux, très médiocre de technique, sorte de genre historique qui a mérité de s'appeler le *genre troubadour*. Elle va chercher ses personnages dans un passé imaginaire, mais dans le passé, tandis que Demarne, Taunay, Swebach, meilleurs peintres sans être des aigles, s'en tiennent, en général, aux costumes et aux scènes de la vie réelle de leur temps.

Aux premiers succède, vers la fin de la Restauration, une lignée de peintres coloristes ou d'aquarellistes de talent, quelques-uns avec une culture imparfaite, les Bonington, les Johannot, les Robert Fleury, toute la jeunesse romantique, enragée contre les *troubadours* qu'elle reniait

comme parents, mais non moins enragée de couleur locale et de moyen âge. On voit le courant continué de notre temps par les peintres qui traitent les sujets Louis XV, Louis XVI, République, Directoire ; par ceux qui avec Decamps, Marilhat, Bida, Fromentin, ont fui l'habit noir jusqu'en Orient ; enfin par ceux-là qui, à la suite de M. Gleyre, ont inventé la miniature historique, et se livrent à de prétentieuses excursions dans la curiosité antique. Meissonier lui-même regarda tout d'abord plus en arrière qu'autour de lui, pour le costume, et je le regrette ; mais celui-là, où qu'il touche, par l'immortelle rigueur du dessin, se fait une place à part.

En même temps l'autre courant se creuse un grand lit. Gavarni, Eugène Lamy, Roqueplan, Stevens, Toulmouche, avec des mérites fort divers, se relient aux Watteau, aux Saint-Aubin, aux Pater, très inégaux eux aussi en valeur. Passant par dessus les fausses paysanneries de Boucher, les paysanneries sentimentales de Greuze, Millet, Breton et tant d'autres, remontent aux Lenain en les amplifiant, en les élevant. Je ne fais qu'ébaucher l'histoire à grands traits.

Et maintenant, qu'y a-t-il de caractéristique à noter dans la peinture de genre contemporaine ?

Dans la grande liberté avec laquelle nous traitons les barrières, les cadres anciens, dans la grande variété des directions et des talents, je remarque à la hâte : un retour à la sincérité de l'observation de la vie et des mœurs du moment, plus d'ampleur dans les sujets tirés des réalités, surtout rurales ; une irruption de tempéraments de coloristes et de dessinateurs, qui a marqué tout le mouvement des beaux-arts du second tiers du XIXe siècle et qui est nouvelle en France. Enfin, je vois M. Meissonier introduire dans le tableau de chevalet le sérieux, la probité du dessin des Flamands, par son dessin à lui, aussi imperturbable que le leur, mais plein de traits et accentué à la française. Nous devrons à ce maître d'avoir conçu désormais un juste mépris pour les anciens à peu près de la petite peinture nationale depuis le commencement du siècle.

Si on voulait citer toutes les toiles de genre où il y a à noter des preuves de talent, on n'en finirait pas, mais ce n'est pas avec des nomenclatures et par le nombre des tableaux examinés qu'on fait un Salon complet, surtout un Salon utile. S'arrêter aux sommets est une loi générale et nécessaire de composition et d'unité. Quand il n'y a pas de sommets, il faut choisir des tertres. Parfois une taupinière a son prix, quand elle accroche le regard et devient l'occasion de remarques intéressantes pour la peinture.

L'indication des deux courants réaliste et historique épargnera au lecteur l'extrême fatigue qu'éprouvent les critiques à étudier cette catégorie d'exposants et l'aidera à résumer ses impressions.

Dans le premier nous avons déjà rencontré les grandes paysanneries auxquelles, à raison de leur importance, nous avons fait une place à part. Il y faut ajouter encore les paysans et moines italiens de M. Chartran, pensionnaire de l'Académie de France à Rome, qui étudie sérieusement et n'a que le tort de venir longtemps après l'*Ex-voto à la Madone*, de Schnetz.

Le *Concierge tailleur*, de M. Bordes, est d'une grande réalité d'aspect, mais est-ce bien la réalité propre aux arts du dessin? La peinture est une transfiguration du réel par un peintre, transfiguration, d'ailleurs, ou familière ou exaltée, suivant les organisations. Que m'importe l'image, si je n'y sens pas l'homme, le peintre? Ces copies banales sont des tableaux sans signature. Si l'art n'était que cela, il n'eût pas valu d'être inventé, et l'homme ne s'en serait jamais donné la peine. Même remarque sur la toile de M. Hayon : *Plumeuse de volaille*; de M. Delahaye, le *Lavoir*. Veut-on tuer M. Zola tout de suite, il n'y a qu'à l'illustrer, comme quelques peintres et sculpteurs l'ont fait cette année. Il ne résistera pas longtemps à un genre de traduction qui consiste à lui enlever son style, sa marque humaine à lui, et à ne retenir que la grossièreté de ses tableaux. Nous trouverons à la sculpture un vrai pur ou impur Zola, qui n'est nullement tiré de ses livres, mais qui relève directement de son inspiration et qui parle sa vraie langue; et là l'occasion sera meilleure, parce que la contradiction sera plus formelle, pour marquer les conséquences de l'application de sa poétique aux arts du dessin.

M. Laugée fils n'est commun que par la couleur. Sa terre est sans physionomie propre, et cependant chaque coin de terre a la sienne. Mais l'agencement de son tableau est excellent, et il faut louer la qualité paysanne des personnages. Pour M. Feyen Perrin, c'est autre chose; il en est toujours à peindre, avec fraîcheur, avec un sentiment assez vrai de la lumière, les mêmes pêcheuses blondes et *distinguées*. Ce n'est pas une grâce d'état que de voir perpétuellement toute une classe sous un jour qui la rendrait absolument impropre à sa fonction, à son office. N'oublions pas les *Glaneuses*, de M. Billet. J'aurais mentionné M. Jourdain, si ses femmes remorquant un bateau tiraient sur la corde et s'appuyaient sur le sol.

On peut rapprocher MM. Heilbuth et M. Claude comme peintres de la vie élégante, mais M. Heilbuth se montre bien plus fort à l'Exposi-

tion des Aquarellistes. M. Claude s'émousse, s'estompe et me semble faiblir, tout en conservant son cachet de distinction.

M. Mathey est un virtuose qui a écrasé une botte de rayons solaires sur des galets blancs, une ombrelle rouge, et une jeune femme rose toute essoufflée par la course et la chaleur. La note est curieuse ; en sortira-t-il une voix ?

On ferait un groupe bien intéressant avec les tableaux de MM. Stott, Hawkins, Kroyer, tous trois jeunes, tous trois naïfs. En quête de fraîcheur et de nouveauté, le public serait porté à les surfaire, ce qui peut tout gâter. Il ne voit pas même l'absence de perspective dans les *Orphelins* de M. Hawkins. Il n'y a pas à éplucher des débutants sincères, mais à les applaudir doucement et à les encourager fortement. M. Brissard : *Derrière les baraques*, qui est aussi un jeune, se montre, dans une autre voie, un coloriste de talent.

C'est à titre d'encouragement que nous mentionnons une *Tricoteuse endormie* de Mlle Petiet, à la condition d'ajouter un conseil : le conseil de peindre en plein air, et de ne pas répéter davantage cette harmonie d'intérieur que nous avons vue déjà deux ou trois fois.

MM. Israëls, Hagborg ne nous apprennent cette année rien de nouveau sur leur talent, mais ils ont toujours beaucoup de talent.

M. Verhas mérite une place à part, à cause de l'extraordinaire transparence de l'atmosphère dans sa *Revue royale des écoles belges*. Le ciel, cependant, dépare son tableau. Une sorte d'exécution rocheuse, dans un ensemble absolument et uniformément limpide, présente une contradiction choquante. L'aspect général est un peu froid, l'exécution sans verve. Le dessin n'est point original, mais la variété de toutes ces expressions enfantines, dans un mouvement identique, donne beaucoup de naturel et de charme à son tableau.

Signalons aussi le *Fumeur* de M. Chase, de New-York. M. Chase n'est encore que bizarre, mais un coloriste qui débute ainsi peut devenir original.

J'ai rencontré à regret, parmi les peintures de genre médiocres, les essais de M. Antonin Mercié. Ne peut-il donc se contenter d'être l'un des premiers sculpteurs de ce temps-ci ? Qu'il compare son *Retour d'enterrement* avec la *Famille pauvre* de Prud'hon, peintre qui voyait souvent en sculpteur, et il se convaincra qu'il est aux pieds d'une montagne et n'a pas l'espèce de jarrets qu'il faut pour la gravir. N'hésitons pas à avertir le peintre avec franchise. La sculpture nationale perdrait trop, s'il persistait à dilapider ses facultés et son temps en de pareilles distractions.

Un vrai tableau de genre et plein de talent, c'est le *Jardin d'une maison de retraite à Amsterdam*, de M. Liebermann. Mais nous l'engageons à lire ce que nous avons dit de la loi des transpositions, à propos de M. Constant, et de la décentralisation en peinture, un peu partout.

Je ne vois plus à indiquer, dans cette catégorie, que *La frégate La Sirène* de M. Van Beers ; j'ai de la peine à comprendre le petit bruit qui s'est fait autour de cette toile. Un citron, une noix verte sous la dent, une goutte d'ammoniaque dans l'œil, les plus désagréables impressions du goût et de la sensibilité peuvent seules donner l'idée de l'effet produit par cette peinture sur la rétine d'un vrai peintre. Je ne la nomme que pour protester.

Le deuxième courant, le courant historique ou rétroactif, dans le genre, aura laissé dans notre école une grande trace. Nous lui devons les œuvres complètes et magistrales de la maturité de Meissonier. Mais qui peut dire si le peintre n'eût pas gagné en intensité d'expression et en intérêt, pour le présent comme pour l'avenir, en employant ses premières forces à l'observation et à la représentation de la vie moderne ?

Au Salon de 1881, les petits cadres sont moins nombreux et la peinture minuscule faiblit. M. Vibert se meurt ; la Muse n'en pleurera pas. M. Casanova poursuit presque seul cet art qui est le désespoir des yeux et qu'on devrait nommer : la peinture à l'aiguille pour la loupe. Il faut être dénué de nervosité pour contempler sans souffrance ce genre de travail et cet emploi du talent.

Malgré les dimensions et peut-être les prétentions, je classe dans cette catégorie ou ce courant : le *Joueur de mandoline* en rouge de M. Harlamoff, un des derniers et trop nombreux échos de la fameuse robe rouge de M. Jacquet, qui a eu tant de copistes, presqu'un pastiche de M. Roybet ; la *Prise de Belfort par le maréchal de la Ferté*, de M. Mélingue, dont la taille ne suffit pas à faire un tableau d'histoire ; et les deux grandes toiles de M. Brozik, le *Christophe Colomb*, la *Présentation de Pétrarque et de Laure à l'empereur Charles IV, à la cour du pape à Avignon*, qui sont dans le même cas.

M. Mélingue voit à travers un léger brouillard par un temps gris. Il est consciencieux, mais point original ni vivant. M. Brozik voit à travers l'atmosphère des musées, imprégnée d'atomes de bitume et de *sauce*. Quoi que ce soit qu'il imagine, ensemble et morceaux, sans être copiés, laissent l'impression d'un pastiche. Les preuves de talent et d'un grand talent abondent dans ses deux compositions, mais la sincérité de l'impres-

sion, de la perception des formes et des colorations fait défaut; et ceci est capital.

J'ai dit que les vrais maîtres ne costumaient pas des modèles, mais qu'ils évoquaient leurs personnages. M. Brozik évoque rarement. Son Charles IV est costumé. Pétrarque a bien, si l'on veut, l'espèce d'humilité italienne qui va du *Signorino* à l'*Eccellenza* pour attraper un *quatrino*, mais ce n'est pas le poète couronné. Charles IV a l'air d'être en humeur galante, Laure de trembler pour sa vertu, et Pétrarque de trembler pour Laure. Somme toute, nous avons sous les yeux, ici comme dans le *Christophe Colomb*, des parades théatrales pour un parterre, avec abondance de mise en scène et de riches oripeaux; la simplicité et la vie, l'aspect magistral manquent trop.

Quant au technique : le dessin est correct sans être marqué d'une griffe personnelle. Le modelé de tous les reliefs me paraît presque semblable; et, pour la couleur ces chairs, ces sangs, variés dans les lumières, ont tous les mêmes qualités d'ombre; de telle sorte que l'artiste a l'air de peindre de pratique bien plus que d'observer la nature avec passion. Mon œil est altéré de gris en regardant sa peinture. On se demande comment un maître aussi original que M. Munkacsy n'oblige pas un élève de tant de talent à regarder avec sincérité la diverse, ondoyante et inépuisable nature.

M. Alma Tadema, dans son tableau, *En route pour le temple de Cérès*, continue ses recherches archaïques et son système d'application de la préciosité hollandaise à des sujets grecs. Mais la pensée me vient, en finissant, que l'imagination des Flamands appliquée à ces résurrections archéologiques ne pouvait avoir, à raison même de sa nature, d'heureuses rencontres qu'en s'exerçant sur l'histoire de leur pays. M. Leys en a fourni la preuve en Belgique depuis longtemps.

LE PAYSAGE ET LES ANIMAUX.

En l'état actuel de la critique, et en ne regardant qu'aux apparences, on peut très bien comparer lés floraisons de la peinture à ces végétaux bizarres qui laissent passer le printemps, l'été et l'automne, durant des séries d'années, sans donner signe de fécondité, puis tout à coup, sous l'empire d'une circonstance extrinsèque et accidentelle ou d'une loi mystérieuse, se mettent à fleurir magnifiquement et à grainer abondamment. Tel est l'aloès, par exemple, cette plante rigide sur laquelle on ne sau-

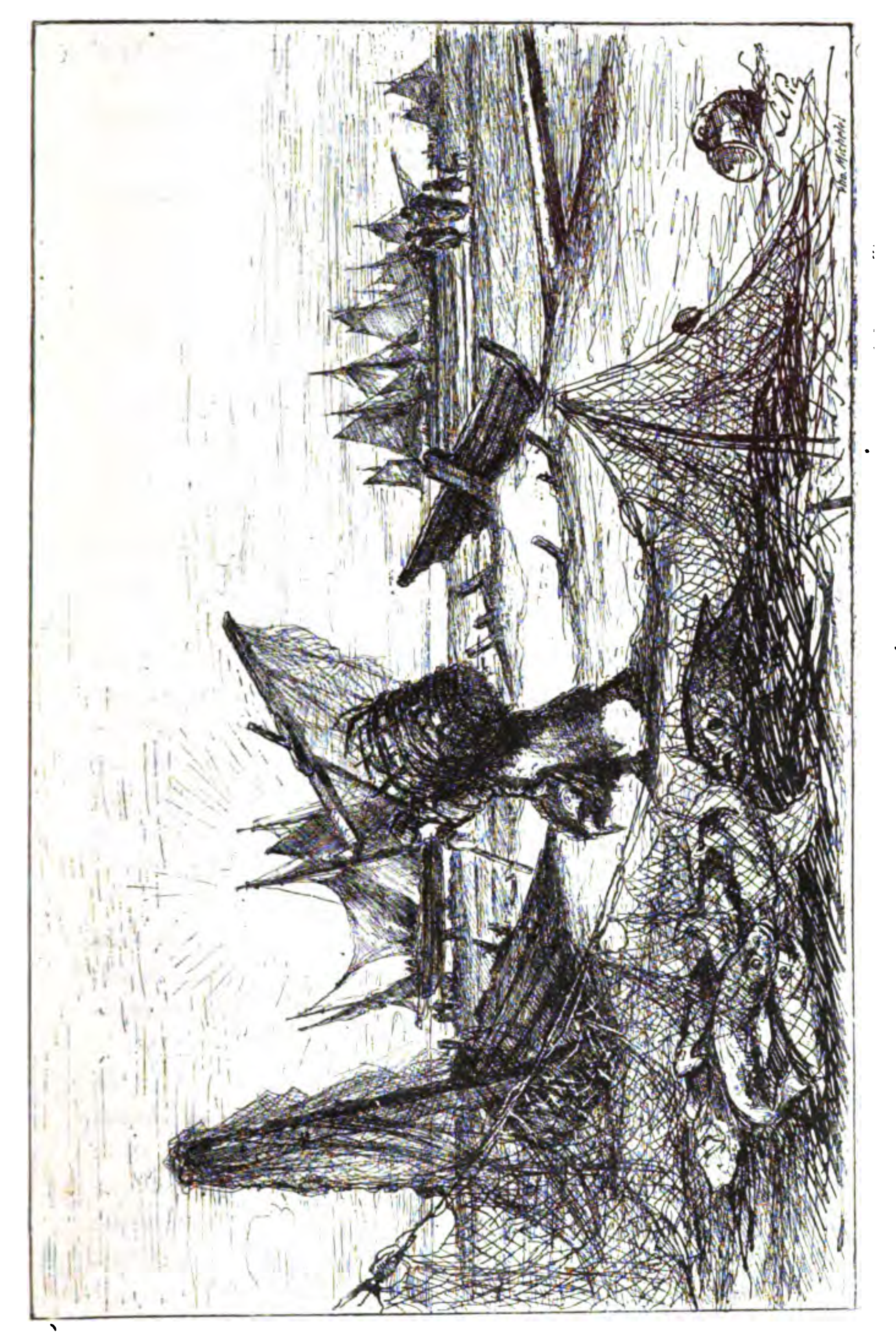
rait où placer une fleur, qui végète comme végèterait un marbre animé en plein soleil avec une solennelle paresse et une sorte d'indifférence, puis s'échappe, après cent ans d'incubation, en une floraison inattendue et grandiose, poussant dans les airs une hampe sculpturale de vingt pieds, branchue comme le candélabre des Hébreux. Quand cet arbre fleuri se flétrit, l'aloès meurt.

C'est un peu l'histoire du Paysage dans l'école française. Après les deux grandes hampes de Claude Lorrain et du Poussin, combien de temps a-t-il fallu attendre pour voir rejaillir dans les airs le candélabre qui portait sur ses branches des fleurs comme Paul Huet et Jules Dupré, Troyon, Corot, Rousseau, Daubigny? J'en passe et des meilleurs!

Les premières grandes fleurs sont tombées. La hampe va-t-elle se flétrir, l'heure fatale est-elle venue pour le paysage? Malgré l'importance, le nombre et la dimension des paysages à l'exposition de cette année, il est permis de poser la question. Je ne crois pas que l'aloès aille mourir, en ce sens qu'avec le fonds dont nous ont enrichis les grands artistes que je viens de nommer, on peut vivre quelque temps; mais nous vivons trop sur ce fonds pour que bientôt il ne s'épuise, si le génie de quelque paysagiste inconnu ne vient ouvrir une voie nouvelle.

Le mouvement philosophique et littéraire dont la peinture de paysage a été l'écho dans notre école est d'ailleurs épuisé. Mais ceci nous entraînerait trop loin. Laissons ce côté de la question, qui pourtant est plein d'intérêt, et rentrons dans les galeries.

J'adore le paysage. Il n'est telle condition pour l'aimer que d'avoir été enlevé à la campagne et à la vie rurale par la politique, puis d'avoir retrouvé la vie rurale et le loisir. C'est une ivresse de secondes noces avec la nature. On revit les premiers versets de la Genèse et l'on vérifie pour jamais la vérité de cette destinée primitive de l'homme avant les sottises de la femme : la paresse dans un jardin. Un paresseux dans un jardin, que fait-il à toute heure, si ce n'est du paysage? J'arrivais avec un œil exercé, plein d'observations vivantes, en quête du neuf, humant à pleines narines l'air, le soleil, les parfums des champs, courant au moindre appel d'une toile à l'autre, au moindre indice de piété envers la nature, de regard candide jeté sur ses beautés renouvelées sans cesse. Les peintres de paysage m'auront-ils récompensé d'avoir quitté, pour la peinture, la campagne au mois de mai? Je manquerais de franchise si je leur faisais ce compliment.



PLAGE DE BERCK, PANNEAU DÉCORATIF, PAR M. LEPIC.

(Dessin de l'artiste)

Que j'exprime cependant ma reconnaissance, le plus doux des sentiments, à deux jeunes peintres qui m'ont donné à respirer deux petites fleurs nouvelles, l'un au Salon, l'autre à l'Exposition des Arts libéraux.

Le paysage de M. Cazin, *Un Poste de secours* sur le bord de la mer, est, sans comparaison, le plus original de l'exposition, le plus ressenti, le mieux rendu. C'est un écho de Corot et ce n'est pas Corot. L'artiste est dans cette grande lignée.

M. Cazin est déjà le peintre de la nuit, de la nuit dans le moment qui suit son premier embrassement avec le jour, ce coureur qui revient de ses infidélités sur la terre, et il n'est pas étonnant qu'il y ait de l'amour dans ses paysages et des vibrations mystérieuses, pleines de jeunesse et de charme. Les trois tableaux qu'il a peints dans cette note, le *Poste de secours* au Salon, la *Solitude* et le *Sentier* aux Arts libéraux, l'épuisent en une fois. En une fois ce jeune homme est allé au bout d'une impression très délicate et très fine.

L'autre paysage, la *Madeleine*, nous reporte à l'*Agar et Ismaël* de l'an dernier. C'est une autre famille de sensations. Il est à remarquer que le peintre les reproduit, les redouble; cela indique une nature réfléchie et recueillie, qui se contente difficilement. La tendance est bonne, mais l'abus est auprès. Ces deux derniers paysages dénotent toujours un point de vue original. Cependant la construction et la centralisation en sont insuffisantes, comme l'exécution, dans ces grandes dimensions. L'*Agar* était tout près de tomber dans le gros péché de l'ordre dispersé, de la décentralisation en peinture, les personnages se confondaient avec les terrains, mais l'impression du site était profonde.

L'autre jeune peintre dont je suis l'obligé est M. Renan.

Celui-là jette sur la nature ces regards candides dont je parlais tout à l'heure. La candeur, c'est par là qu'il est, lui aussi, le fils de Corot. Mais il faut que je raconte comment nous avons fait connaissance.

C'était à l'Exposition des Arts libéraux. Mon œil a été attiré de très loin, comme le serait l'oreille par une mélodie douce et voilée, vers un petit cadre représentant une sorte de promontoire et la mer. J'ai cru, avant d'avoir constaté la matière, que c'était quelque fresque précieuse, conservée miraculeusement et retrouvée dans quelque édicule de l'Attique, qui allait nous révéler tout un côté inconnu de l'art grec.

Ce n'était point la nature elle-même, la nature des réalistes, mais une transposition très harmonieuse de la nature, la mettant à son point

et à son plan pour l'ornementation d'une demeure. Le sentiment de l'espace, de l'air, du rythme,

> *Des calmes* magnifiques
> Que la nature prend dans les champs pacifiques.

Tout cela était senti naïvement, originalement et rendu à souhait, avec un vrai talent. Je venais de quitter M. Cazin. En voici un autre, ai-je écrit en note; quel est-il? La toile n'est pas signée. Le livret me réservait une bien autre surprise. Le paysage représente une vue de Lacco (île d'Esdica); il est de la main de M. Renan.

Que le lecteur me pardonne une révélation personnelle : j'ai eu un moment de stupéfaction d'amour-propre, je me suis cru devin. Il y a quelques années, une amie m'ayant adressé la *Vie de Jésus,* avec prière de lui en donner mon avis, je rendis le livre après l'avoir lu, en écrivant simplement sur la couverture : « La *Vie de Jésus, par un grand paysagiste.* » Était-il possible que j'eusse deviné à ce point? Informations prises, ce n'est pas l'auteur de la *Vie de Jésus,* c'est son fils qui a peint ce charmant paysage, où je salue la révélation d'un talent. M. Renan me pardonnera ma méprise. Le jeune peintre a, d'ailleurs, deux fois de qui tenir; si M. Ernest Renan est son père, Scheffer est son grand-père maternel.

Après ces deux jeunes paysagistes, je n'en découvre guère au Salon qui méritent une étude séparée. Ce que nous montrent ces hommes de talent, nous l'avons déjà vu. Après la forte génération des maîtres que j'ai nommés, nous savons le paysage comme on sait faire des vers en France, après Lamartine, Musset et Hugo, sans en être plus avancés. Prise en masse, en effet, l'école est en décadence. Et si nombreux que soient les artistes de mérite déjà en renom, il suffira de les faire défiler par groupes pour donner une idée du régiment, sauf à s'arrêter chaque fois que nous trouverons matière à des réflexions utiles.

Le premier groupe est celui des vétérans, des successeurs immédiats de la grande génération. MM. Frère, Busson, Hanoteau, Lansyer, Ségé, Bellel, de Curzon ne sont plus que l'ombre d'eux-mêmes. Moins affaibli, M. Bernier n'est plus tout à fait ce que nous l'avons connu. Pour trouver M. Harpignies tout entier, c'est aux dessins, à l'Exposition des Aquarellistes, qu'il faut aller le chercher. MM. Damoye, Japy, Defaux déclinent déjà. Ce dernier, comment durerait-il malgré ses qualités de coloriste? A-t-il jamais dessiné un tronc d'arbre? Chêne ou bouleau, chaque espèce cependant a sa nette structure, avec des variétés, des forces, des élégances ou des finesses, comme les torses humains. Le

bouleau est un torse de femme serré dans un corset de satin avec des inflexions serpentines; l'ypréau, plus gras et plus mou, perd bien vite les grâces d'éphèbe de sa jeunesse pour revêtir les rondeurs et les lourdeurs flamandes. M. Defaux ne voit en eux que des lattes pareilles ne différant que par la couleur. Seul, M. Émile Breton, dans ses *Vieux saules de l'Artois*, montre encore ses qualités solides d'observateur. Mais, en somme, on dirait que l'âme s'en va et que la muse du grand printemps des paysagistes s'oublie ailleurs à causer avec les morts autour du monument de Ville-d'Avray.

Voici, cependant, une escouade de jeunes hommes vigoureux et vivants. Il me semble distinguer là deux familles : les coloristes simples et sobres, dans ce que j'appellerai *la gamme Vollon ;* les coloristes goulus se rattachant à Troyon et Daubigny, lesquels, tout en évitant l'abus des richesses, ont entrebâillé la porte à l'école des pierres précieuses et aux impressionnistes, qui n'ont pas duré longtemps.

Parmi les premiers, le chef de file est M. Guillemet : le *Vieux Villerville*, la *Plage de Saint-Waast la Hougue*, sont d'une belle pâte et d'une franche lumière. Mais l'exécution est bien moins serrée, tant s'en faut, que celle du magistral paysage des *Quais de la Seine*, peint pourtant de la même main. Quand nos peintres arrivent à être maîtres de leur procédé, ils en abusent et laissent trop aux hasards et aux saillies des empâtements le soin de dessiner pour eux en ramassant la lumière et simulant le relief des pierres ou d'objets dessinés et voulus.

M. Casile est plus ferme. Ses *Terrains du Lazaret à Marseille* sont un des meilleurs paysages du Salon. J'en pense et j'en dis autant du très beau *Clair de lune* de M. Matifas, gras, sûr, aisé, beau morceau de peinture paysagiste; autant des *Giboulées* de M. Loir (Luigi), tableau plein d'éclat et de transparence, auquel on ne peut reprocher qu'un peu de vide avec de telles dimensions. *La Côte pelée près Quillebœuf*, le *Chemin de décharge près de Gentilly*, de M. Binet, complètent le groupe. Si le premier plan était plus fait dans ce dernier tableau, mieux construit à la manière de Daubigny, son paysage, dont le fond est d'une grande vérité, serait excellent.

M. Marie-Auguste Flameng conquiert cette année son droit d'aînesse dans la seconde famille des coloristes-paysagistes. La *Seine aux environs de Charenton*, le *Bateau de pêche à Dieppe* sont pleins d'éclat, de vibrations lumineuses et de vie. Je préfère la *Seine*, où le jour de reflet sur le fleuve fournit une dominante originale et neuve, au *Bateau de pêche;* le jury a préféré le *Bateau*. Le peintre a, d'ailleurs, des prédécesseurs dans sa manière, ce qui diminue son mérite.

J'ai nommé le Hollandais, M. Mesdag, dont le fin talent est si apprécié en France, et dont la marine, simple esquisse, a plus de maîtrise que les Flameng et les marines de M. Clays.

Le *Dégel* de M. Denduyts a de belles parties au second plan, enlevées du premier coup avec un rare bonheur et des qualités de ton. Mais le tableau perd à être vu de loin, malgré la crânerie du faire, ce qui donne à réfléchir. Il n'y a pas que des poncifs d'Académie. Il entre trop de main dans les œuvres fanfaronnes de certains coloristes; c'est leur poncif à eux, qu'il faut éviter comme l'autre; car, s'il est moins pédant, il n'est pas plus naïf, il n'est pas plus sincère. Notons encore, dans cette voie, les paysages de M. Billotte et la grande page de M. Karl Daubigny, lequel n'a que le tort d'être le fils de son père. La puissante, riche et sombre verdure de la vallée d'Auge n'avait pas trouvé jusqu'ici un tel interprète.

Après cet état-major assez brillant, vient le gros de l'armée. Nous sommes réduit ici presque à une nomenclature. Chaque soldat a le droit d'être nommé : il serait injuste de ne pas le nommer, — ce qui marque le nombre considérable des talents moyens; — rarement, il y a plus à faire, et nous nous bornerons comme dans une distribution de récompenses au collège, à marquer les rangs par le prix ou l'accessit.

Les prix, ce sont : M. Moutte, avec son *Coin de plage du Prado*, dont le ciel, la mer et les terrains font penser à une aquarelle de Bonington ; M. Pointelin, avec son *Grand coteau jurassien*, d'une audacieuse simplicité; M. Vallée, avec sa *Gardeuse d'oies;* M. Saintin, avec sa *Gelée blanche*, à peu près réussie. Ah ! le beau sujet ! C'est M. Lemarié des Landelles, avec sa *Passerelle de Ménil-Glaise*, beau paysage, un peu froid d'exécution ; M. Yon, qui rapporte une très forte impression de la *Plage de Villerville;* M. Duez, curieux, dans le *Soir*, par l'observation des valeurs, sans qu'il ait réussi à les rapprocher jusqu'au mariage qui constitue un tableau; M. Sauzay, pour sa *Lande Saint-Jean à Douarnenez;* M. Dameron, pour sa *Cabane de bûcherons dans les Vaux de Cernay*. Ici, paysages et animaux sont aérés, bien en place, rendus avec soin; mais, dans l'exécution, l'inspiration fait défaut.

Faut-il nommer les accessits ? Quelques-uns touchent aux prix. Le lecteur peut les négliger; mon devoir est de leur rendre justice. Les paysages ou marines de MM. Dufour, Walberg, Auguin, Appian, Renouf, Gozlan, César de Cock, Weber, Verheyden, Ulfsten, Yarz, Burnand, Delpit, Boudier, Bellet du Poizat, attirent l'attention par des morceaux bien rendus ou des mérites variés. Les paysages décoratifs de MM. Zuber et Lelièvre ont droit à une mention particulière. On ne peut

que nommer après, MM. Galerne, pour son exactitude; Demont, de Gassowski, qui a bien observé l'irradiation de la lumière autour des ombres portées sur la rosée; le sage M. Gendrot; MM. Flahaut, Tancrède Abraham, Kœchlin, Yarz, Hareux, Rapp, Péraire, Nozal, Smith Hals, sorte de Watelet gigantesque et sentimental, Rapin et Clary, Mme Annaly.

La classe est abondante, la moyenne en est forte, le taillis est bien peuplé; mais où sont les baliveaux? Quand une école en vient là, qu'on peut la dénombrer à la file, où va-t-elle? Nos poètes étaient, hier encore, dans la même condition. Des qualités de facture exquises, l'instrument poétique familier presque à tout le monde, du talent jusque dans l'air, qui le conteste? Mais les poètes pour demain, les têtes à laurer, où étaient-elles?

Je crains bien que notre jeunesse n'ait plus assez d'enthousiasme pour continuer la grande école. En 1840, nous sortions tous du collège avec un idéal intellectuel et moral. De 1850 à 1870, les enfants entrèrent dans la vie, d'abord avec une simple toquade, élégante ou mondaine, peu à peu avec l'unique appétit des jouissances. De 1870 à 1881, malgré la secousse et le désastre de l'année terrible, on ne leur trouve plus que la préoccupation précoce de l'argent. Une philosophie positiviste et matérialiste inclinera, à leur insu, les peintres plus encore que les écrivains, vers les notes, les études, les morceaux, les documents à la Zola, les riens où la force vitale se disperse, quand il n'y a point, au-dessus ou au delà, les œuvres d'où s'échappe l'*excelsior!*

L'occasion, perdue en 1874, de récompenser en la personne de Corot, par la médaille d'honneur, toute notre première lignée de paysagistes du lustre qu'elle avait jeté sur l'école française, ne reviendra pas de bien longtemps.

Les grands animaliers Courbet et Troyon sont morts. La génération de peintres qui leur survit ne les vaut pas, tant s'en faut; mais la *Vanne et la Vache* de M. Van Marcke est encore une très belle étude de bête, fortement peinte et dessinée. Les chevaux et les bœufs de M. Vuillefroy sont exécutés avec grand talent. Son paysage est plus vivant par la couleur que celui de M. Van Marcke. MM. de Thoren, Paris, Veyrassat, Bance, méritent aussi d'être mentionnés. M. Princeteau a trouvé dans son *Relais de chasse* une note originale. Le rayon de soleil qui pique la tête des chiens, au premier plan, à travers le brouillard, et jette çà et là des étincelles, est saisi au vif. M. Princeteau est un muet dont le pinceau est délié et, cette fois, éloquent.

Tancrède Abraham pinx & sc — Salon de 1881

L'ÉTANG DE KERNÉZET

Gazette des Beaux-Arts. — Imp. A. Salmon, Paris

FLEURS

La peinture de fleurs, entraînée dans le courant coloriste, a heureusement échappé de notre temps à la sécheresse et à la minutie de l'école de Lyon. Je ne vois guère au Salon que M. Gilbaut (*Raisins et Roses d'Alger*) qui rappelle, sans l'égaler, la manière de M. Saint-Jean. Les femmes s'emparent de plus en plus des fleurs et l'on peut, sans fadeur, dire qu'elles leur appartiennent de droit. Mlle Desbordes, Mme Prévost-Roqueplan sont là dans leur naturel domaine, avec une assurance, une grâce, un goût auxquels tout le monde rend justice. Il est toujours fort délicat de distribuer la pomme. J'avouerai toutefois mes préférences pour la *Nuit*, de Mlle Desbordes, non pour la nuance poétique du titre qui manque de simplicité, mais pour la supériorité du faire, la fantaisie et l'abandon de cette coulée de fleurs, la délicatesse et l'éclat du ton, le discernement de l'épiderme de chaque chose et l'enveloppe aérienne de l'ensemble. Je mets bien au-dessous, pour l'exécution, le *Songe de l'eau qui sommeille*. Encore un titre qui n'est pas simple. Il y aurait là une sérieuse querelle à faire à l'artiste. De son maître, M. Stevens, elle peut tout prendre, excepté la manie des petites légendes, ou sentimentales ou précieuses. La peinture se suffit à elle-même. Elle doit dédaigner ces amorces enfantines aux piètres faiblesses de la foule, qui peuvent réussir à Bruxelles — *savez-vous* — qui blessent, à juste titre, le goût des Parisiens. Le *Bouquet* de Mme Roqueplan est très bien composé, dessiné et coloré. Mme Dubourg a moins d'aisance et de goût, mais elle a aussi le sentiment de la couleur.

MM. Jeannin et Petit me pardonneront de les avoir fait attendre. L'*Intérieur de serre*, de M. Jeannin, est très puissant d'effet, audacieux d'oppositions, et dénote toujours la même main d'enfer, mais il ne brille pas par les qualités délicates que je viens de louer en MM^mes^ Dubourg, Roqueplan et Desbordes. Des fleurs sans grâce, un bouquet sans charme, c'est par trop viril. Le goût est le parfum des fleurs en peinture.

NATURE MORTE.

Le héros de la *nature morte*, M. Vollon, n'a pas exposé cette année. J'aurais aimé à expliquer, sur un talent de cette portée, la place de la nature morte dans la peinture.

Le domaine des arts du dessin est ainsi constitué que, dès qu'un homme y entre comme chez lui, par la grande porte, quoi qu'il peigne, l'histoire, le genre, les animaux, le paysage, les fleurs, la nature morte, et même les riens imaginatifs en rapport avec des lois encore non définies de l'imagination et du sens esthétique, il importe à la peinture; il peut être un maître. C'est là, réduite à sa plus simple expression, toute la signification de la célèbre formule, *l'art pour l'art*, que ses prôneurs expliquaient si mal, et, longtemps, comprirent si peu. Il est certain qu'on n'enlèverait pas Chardin à l'école française sans l'appauvrir, tandis que la suppression, par dizaine, d'hommes à tempérament indécis, qui de leur temps furent de l'Académie, ne nous diminuerait pas sensiblement. C'est que toute œuvre qui ne rentre pas, par ses qualités intrinsèques, dans les conditions de l'art dont elle prétend ressortir n'est pas une œuvre vivante, n'est pas une création, une combinaison naturelle de l'impression d'un peintre et d'une inspiration, d'une suggestion de la nature; c'est un pur amalgame, qui n'a ni vie ni durée. L'artiste est le mâle qui féconde les formes naturelles et les fait naître à la vie idéale de la peinture et de la sculpture. M. Vollon, en les touchant, fait palpiter les chaudrons, les cuirasses, les huîtres, les corbeilles de marée. Ses camarades disent de lui qu'il aurait inventé la peinture, si la peinture n'existait pas.

La critique doit préciser les idées des peintres comme la politique doit préciser les aspirations instinctives des masses. Ce n'est point la peinture, c'est le métier de peintre que M. Vollon eût inventé. La peinture, c'est Giotto, c'est Masaccio qui l'ont trouvée. Leur découverte répond à la soif esthétique du Beau, dont l'âme et l'imagination humaines ont besoin comme l'esprit a besoin de lumière, et le corps a besoin de pain. L'invention de M. Vollon, l'invention du métier répond au besoin secondaire et subalterne d'imitation.

Il va sans dire que l'abus d'un genre qui laisse si peu de place au développement de l'imagination, laquelle est la grande faculté de la grande peinture, ferait regretter les peintres qui n'ont pas assez de métier et qui ont trop d'imagination, les Moreau. Il ne faut pas qu'il y ait une tribu de Vollon dans une école.

La plus vivifiée des natures mortes du Salon est celle de M. Tholer : elle n'a qu'un défaut, la touche est courte et reste un peu trop la même, quand les objets sont si variables. Je voudrais voir la brosse s'étaler, s'écraser et s'allonger sur le vaste tailloir de pierre autrement que sur des pêches et des prunes. Les verres et les flacons sont merveilleux, et nous ramènent chez Rabelais, parmi ces gais buveurs, buvant sans soif, portant des toasts : à la soif à venir.

Les déterminations qui précèdent nous paraissent suffisantes, et le lecteur aura déjà remarqué, en parcourant les galeries des Champs-Élysées, la *Soupière* de M. Ayrton, les *Groseilles* de M. Bergeret, les *Huîtres* de M. Rousseau, et nombre de toiles de cette catégorie où il y a beaucoup de talent.

Je suis obligé de ranger dans ce chapitre un chou gigantesque de M. Muller, cet homme de tant d'esprit qui finit dans des œuvres insignifiantes et dans un titre comme celui-ci : *Question de force !*

Ce serait manquer à tous les devoirs de la critique que de ne pas signaler, en finissant, une toile qui donnerait à elle seule la mesure de la folie de ce temps-ci : La *Table du citoyen Carnot*, une nature morte républicaine : elle appartient à M. Turquet, directeur des Beaux-Arts. Elle est peinte avec une attention méritoire, froidement, sèchement, inexorablement. Il serait digne de la République d'animer tout, même les natures mortes. M. Vollon le fait bien, et il n'est qu'un roitelet familier dans son tout petit royaume.

J. BUISSON.



DU ROLE DU MOUVEMENT DES YEUX

DANS LES ÉMOTIONS ESTHÉTIQUES

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE)



RRIVONS maintenant au caractère expressif qui résulte de la prédominance de la hauteur et de la profondeur sur la largeur, ou inversement. Toutes choses égales, d'ailleurs, un édifice de grande dimension éveille en nous des impressions plus majestueuses qu'un monument aux proportions restreintes. Dans notre théorie, le fait s'explique par des considérations exactement de même nature que celles que nous avons exposées précédemment, à propos des agitations de la mer comparées à celles d'un lac, d'une rivière ou d'un ruisseau. La masse en mouvement, plus considérable, nous donne l'idée d'une force ou, si l'on veut, d'une *passion* plus puissante, plus vigoureuse, plus énergique.

Seulement, quand il s'agit de la vision, il est bon de remarquer que le mouvement du regard est un mouvement purement *angulaire.* Pour un petit objet vu de près, pour un objet aux vastes dimensions placé à grande distance, les déplacements sont les mêmes. Il faut donc, soit par la disposition d'un grand espace placé en avant du monument, soit par des points de comparaison convenablement choisis, édifier le spectateur sur la distance à laquelle il se trouve.

Ceci étant admis, examinons la valeur relative des trois dimensions de profondeur, de largeur et de hauteur.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XXIII, p. 536.

Pour apprécier la dimension de profondeur, le regard est assez mal outillé. La convergence plus ou moins grande des axes des deux yeux, les variations de l'accommodation fournissent des données très incertaines au delà d'une assez faible distance. Pour passer d'un point situé tout près de nous à l'extrême horizon, la direction de l'œil varie d'un angle très faible. Les deux côtés d'une route qui s'allonge à perte de vue devant nous, nous font souvent l'effet de deux lignes placées sur un tableau vertical. Dans la distinction des différents plans d'un paysage, le peintre peut commettre des erreurs considérables sans que nous en soyons choqués.

A l'extérieur du monument, l'opacité des matériaux oppose au regard un obstacle invincible pour apprécier la dimension de profondeur. Ce n'est que par des vues latérales où les lignes fuyantes perdent encore de leurs proportions réelles, que cet élément peut être perçu. Il exerce donc, dans ce cas, une influence à peu près nulle.

A l'intérieur, au contraire, grâce à la disposition de colonnes ou d'arcades placées les unes derrière les autres, et surtout par la comparaison avec la profondeur habituelle des édifices que nous habitons, cette dimension reprend une valeur considérable. Je citerai notamment, comme exemple, l'impression harmonieusement saisissante que produit la nef de l'église de Saint-Ouen, à Rouen.

Le problème que nous cherchons ici à résoudre se trouve donc ramené, pour l'extérieur des édifices, à la comparaison esthétique des dimensions de largeur et de hauteur.

Il suffira de faire appel aux souvenirs de chacun pour constater qu'étant données deux longueurs mathématiquement égales, l'une verticale, l'autre horizontale, la première nous paraîtra toujours notablement plus grande que la seconde. Cette différence d'appréciation s'explique par des raisons d'habitude et d'usage. Une rue qui a deux cents mètres de long est une toute petite rue par rapport aux voies que nous avons journellement à parcourir. Supposons-la placée verticalement, elle dépassera de quelques dizaines de mètres la plus élevée des pyramides d'Égypte. Horizontalement un kilomètre n'est rien; verticalement, c'est plus que la hauteur du mont Blanc.

Or nous sommes dans l'habitude, dans la nécessité de mesurer les objets par comparaison avec d'autres pris pour unités. L'élévation d'une tour, d'un clocher, est une fraction plus considérable des hauteurs usuelles que la largeur d'un édifice quelconque comparée à celle de nos maisons.

Indépendamment de ces considérations psychiques, on pourrait invoquer d'autres raisons plutôt physiologiques.

Le plus vaste espace que l'œil puisse parcourir horizontalement, c'est l'étendue de l'horizon lui-même, en mer, du haut d'une falaise ou mieux encore du haut d'un mât de navire. La limite extrême des points visibles apparaît alors comme un cercle qui se referme derrière nous. Verticalement, au contraire, l'œil peut s'élever jusqu'aux plus lointaines étoiles, sans rencontrer aucun obstacle, et sans jamais retrouver un point déjà vu. Rien de surprenant par suite à ce que la verticale, ou plutôt le mouvement oculaire qui nous en donne la notion, éveille en nous le sentiment ou la sensation, si l'on veut, de quelque chose d'infini, avec les idées accessoires de force, de puissance qui s'y rattachent.

De tout cela il résulte que, de deux édifices cubant le même volume et présentant un mérite technique égal, c'est le plus haut qui paraîtra le plus grand, le plus majestueux, le plus imposant. C'est ainsi que la façade de Strasbourg, de Reims ou de Chartres, aux proportions élancées, produira sur le spectateur une impression plus grandiose, plus profonde que Saint-Pierre de Rome ou le Panthéon, en dépit de leurs dimensions colossales.

En s'appuyant ainsi sur la considération du mouvement oculaire, on pourrait être tenté de faire, entre les lignes et les formes, une sorte de classement, d'établir entre elles une espèce de hiérarchie. La ligne droite, par exemple, dont le parcours oculaire ne réclame l'intervention que d'un seul groupe de muscles, correspondrait aux sentiments, aux émotions simples; le sommet d'un angle où l'œil, brusquement arrêté dans sa marche, se voit forcé de changer de direction, éveillerait des impressions plus tranchées qu'une portion de courbe où la transition est ménagée par degrés insensibles. L'arcade en plein cintre ou surbaissée, l'ogive, auraient ainsi chacune leur caractère expressif spécial. Il n'est pas impossible qu'à l'origine de l'art, surtout, les architectes n'aient tenu compte, sans en avoir conscience bien entendu, de ces propriétés symboliques, en quelque sorte, des formes de la géométrie. Dans les plus anciens monuments de l'Égypte, par exemple, la profusion des lignes droites, la rareté des courbes ne doivent probablement pas être attribuées au hasard, ni même à l'inexpérience technique. A une époque beaucoup plus récente, lorsque Hogarth écrivit son *Analyse de la Beauté*, le célèbre artiste anglais, très-préoccupé du sujet que nous traitons ici, est arrivé par intuition à quelques résultats très curieux. La ligne droite lui paraît trop simple, la ligne brisée trop tourmentée; c'est dans la ligne ondoyante qu'il voit l'expression suprême de la grâce, et il a *illustré* sa théorie par un croquis très démonstratif, bien connu des amateurs.

Seulement, il y a lieu de tenir compte ici d'un phénomène psycho-physiologique que nous avons indiqué au début de la présente étude. En somme, ce n'est point l'œil, c'est l'intelligence qui *voit*. Il en résulte que toutes les fois que nous nous trouvons en présence d'une ligne qui nous est déjà connue, le regard ne se déplace que juste assez pour constater la nature de la forme qui lui est soumise. D'un seul coup il reconnaîtra la droite; en deux mouvements tout au plus, il fournira la notion du cercle. Il y a là quelque chose de tout à fait analogue à ce qui se passe dans la lecture ou dans la conversation. Nous ne lisons, nous ne prononçons les mots usuels que juste assez pour en deviner ou en laisser deviner le sens.

C'est là, entre autres raisons, ce qui explique comment, dans le langage des formes aussi bien que dans le langage ordinaire, les formules, les métaphores s'usent, deviennent banales et perdent de leur énergie primitive. Au fur et à mesure de l'expérience acquise par le spectateur, son esprit s'élève à la compréhension d'éléments plus complexes, d'émotions plus raffinées, plus subtiles.

§ II. — SCULPTURE.

Pour fournir à l'intelligence les éléments nécessaires à la perception d'une statue, d'un groupe, le regard est encore obligé de se mouvoir sur les différentes lignes; il rencontre même ici des combinaisons infiniment plus variées. Dans l'architecture, en effet, les nécessités techniques de la construction limitent à un très petit nombre les directions principales. En sculpture, au contraire, bien que la verticale et l'horizontale jouent toujours le principal rôle, la variété du geste, de l'attitude, les ressources presque indéfinies qu'offrent les formes du corps humain étendent considérablement les moyens dont dispose l'artiste.

Au premier abord, on pourrait croire que les dimensions beaucoup plus restreintes de la statuaire et de la *trajectoire* qu'elle présente au parcours oculaire, affaiblissent l'impression éprouvée par le spectateur. Il n'en est rien cependant, d'abord parce que, comme nous avons déjà eu occasion de le remarquer, les mouvements de l'œil sont purement angulaires, et ensuite parce qu'ici, comme partout, l'intelligence procède par comparaison. Un édifice peut paraître très petit, tandis qu'une statue semblera colossale; l'unité de mesure a changé; le spectateur a passé, en quelque sorte, d'une tonalité dans une autre.

Il convient de signaler ici pourtant un élément nouveau, et je dirai presque étranger à l'art plastique proprement dit: je veux parler du

sujet. La destination d'un édifice nous laisse assez indifférents dans la plupart des cas. Placé, au contraire, devant une statue ou un groupe qui représente un personnage célèbre, une scène connue, empruntée, par exemple, à la littérature, à la mythologie, à l'histoire, le spectateur éprouve une impression d'une nature plus complexe. Sa propre imagination a déjà travaillé sur le même sujet; elle le lui a représenté à sa manière. Entre son interprétation et celle de l'artiste, il peut y avoir accord, mais il peut y avoir aussi conflit. Dans le premier cas, l'émotion esthétique est accrue, dans le second elle est atténuée, affaiblie ou même annihilée.

C'est ainsi, par exemple, que le sujet de Jeanne d'Arc a presque toujours porté malheur aux artistes qui ont voulu le traiter. A l'esprit des Français, tout au moins, la grande héroïne nationale se présente avec des traits trop précis, trop accentués, pour souffrir une interprétation libre. De même, quand il s'agit du buste d'un personnage vivant, les parents et les amis se montrent beaucoup plus difficiles à satisfaire que les étrangers.

D'une manière générale, on peut dire que le choix du sujet n'a guère d'importance que pour le sculpteur lui-même. C'est, pour lui, le prétexte, l'occasion de certaines émotions qu'il doit éprouver avant de les traduire par des formes et des lignes. Ainsi s'explique l'ordinaire pauvreté des œuvres faites sur concours et sur commande; devant un sujet qu'il n'a point choisi, vers lequel il ne s'est point senti attiré, l'artiste reste froid, et cette impression fâcheuse se retrouve nécessairement dans son œuvre.

Au point de vue du spectateur, le sujet joue un rôle très secondaire; la preuve, c'est l'admiration légitime et universelle dont sont entourées plusieurs œuvres de l'antiquité, dont la signification précise nous échappe complètement.

Aux yeux de certains archéologues autorisés, la Vénus de Milo serait une Victoire; le beau buste de Thésée qui la regarde au Louvre serait un Apollon. Au point de vue de l'impression éprouvée, la question est parfaitement indifférente; nous apprendrions demain que le chef-d'œuvre de Michel-Ange représente non la *Nuit*, mais la *Douleur* ou la *Désespérance*, que nos émotions resteraient les mêmes devant ce beau marbre, où l'une des plus grandes âmes qui aient jamais existé a laissé la trace impérissable de ses tristesses patriotiques.

§ III. — PEINTURE.

Nous ne voudrions pas fatiguer nos lecteurs par la répétition incessante de la même idée. Néanmoins, en raison d'une particularité spéciale, j'allais dire d'une infirmité, qui sera exposée plus bas, l'action du mouvement oculaire dans les œuvres de la peinture peut éveiller quelques doutes. Pour la plupart des artistes, peu accoutumés à analyser leurs propres impressions, il semblera peut-être qu'en raison des dimensions généralement plus restreintes, le tableau est vu d'un seul coup, que la couleur est l'agent principal de l'émotion, etc. Pour répondre à ces objections, il suffit de rappeler encore une fois que les mouvements de l'œil sont purement *angulaires* et indépendants de la distance. Pour parcourir dans tous leurs détails les lignes et les formes tracées sur un tableau d'un demi-mètre carré, le regard devra exécuter des mouvements aussi variés, sinon aussi étendus, que s'il s'agissait d'un édifice colossal, et, par conséquent, ici comme ailleurs, ces mouvements conserveront leur caractère expressif. Seulement la peinture nous montre, sur un plan vertical, des objets à trois dimensions. Les évolutions habituelles du regard sont donc nécessairement faussées. Il existe, pour ainsi dire, un conflit perpétuel entre les notions antérieurement acquises et celles que nous rencontrons sur un tableau. De là, une sorte de gêne contre laquelle l'art de la peinture a toujours cherché à lutter au moyen de ce qu'on a très ingénieusement appelé le *trompe-l'œil.* La perspective est le plus ancien et le plus remarquable de ces procédés. On suppose le spectateur immobile en un point fixe appelé le *point de vue*, et regardant le tableau d'un *seul œil.* Si le lecteur veut bien se reporter à ce que nous avons dit au début de cette étude, il constatera que, dans de semblables conditions, l'œil ne peut exécuter que des mouvements de rotation, et que, par conséquent, la notion de relief, la perception de la troisième dimension disparaît complètement. Malheureusement pour la peinture, ces conditions ne sont jamais réalisées d'une façon complète ; aussi a-t-il fallu, de tout temps, admettre, et même imposer aux artistes, des dérogations aux règles de la perspective géométrique. C'est ainsi, par exemple, que dans tous les traités, y compris le fameux *Trattato* de Léonard de Vinci, il est recommandé de figurer une sphère par un cercle, et non par une ellipse, ainsi que le voudrait la géométrie. C'est ainsi que, dans les *Noces de Cana,* Paul Véronèse a pu prendre deux lignes d'horizon au lieu d'une, supposant, pour le tableau, le spectateur placé en deux endroits différents de l'espace.

Au point de vue de l'exactitude des mouvements oculaires, la peinture offre donc, sur l'architecture et la sculpture, une réelle infériorité. Mais, nous ne saurions trop répéter cette idée fondamentale, c'est à l'intelligence et non à l'œil qu'il appartient de juger, de percevoir en dernier ressort. Par la reproduction des ombres, des couleurs, des reflets, par l'accumulation des détails et des apparences de la vie, le peintre retrouve sur l'imagination une partie de l'empire que le vice constitutionnel de son procédé a fait perdre au mouvement oculaire, en précision, en netteté. Ajoutons que, par le groupement des personnages, la variété des attitudes, le libre choix du lieu de la scène, il dispose de combinaisons linéaires autrement riches et nourries que le sculpteur et l'architecte. Par rapport à eux, on pourrait le comparer à un orateur doué d'un physique moins séduisant, d'un organe moins agréable, d'une voix moins puissante, mais qui, par l'abondance des idées, la diversité des intonations et des gestes, arriverait à produire des impressions tout autrement énergiques.

Ajoutons cependant, — et ceci nous paraît confirmé par la pratique universelle, — qu'au point de vue expressif, le peintre aura toujours un grand avantage à placer la scène à une distance telle que l'action des deux yeux, la perception de la troisième dimension s'efface aussi complètement que possible. Il devient, dans ce cas, plus sûr de l'effet de ses lignes; le regard cesse d'être contrarié dans ses habitudes.

Et l'instinct de l'artiste parle si haut en faveur de l'exagération de la distance, que les plus grands peintres n'ont jamais hésité à adopter, si l'on peut ainsi parler, un point de vue différent pour la perspective des couleurs. Regardez le beau portrait de Bertin par Ingres; la distance du point de vue peut être évaluée à plusieurs mètres pour le moins, tandis que les détails du modelé, le *rendu* de la couleur du visage supposent le spectateur beaucoup plus près. De même dans les paysages de chevalet, la petitesse des objets, des vaches qui paissent dans une prairie, suppose un éloignement auquel la diversité du pelage ou des teintes de l'herbe serait complètement inappréciable[1].

1. Pour le dire en passant, on trouvera peut-être, dans ce que nous venons d'exposer ici, l'explication, sinon la justification de la tentative des *impressionnistes*. Les chefs de ce nouveau groupe veulent rendre simplement *ce qu'ils voient*. Or, il est très certain qu'à la distance d'une dizaine de mètres, par exemple, la plupart des détails du *modelé*, la variété des tons du visage et des vêtements cessent d'être perceptibles. Pour traduire purement et simplement *ce qu'il voit*, le peintre impressionniste est donc logiquement amené à supprimer toutes les finesses du *modelé*, toutes les nuances de la coloration. Il voit au loin une tache, il peint une tache; que cette tache

C'est là une preuve, ajoutée à tant d'autres, que la reproduction exacte de la réalité joue un rôle très secondaire en peinture comme en sculpture. Le but de l'art est d'éveiller des émotions; l'artiste commence par les éprouver; il les traduit en langue oculaire, par des formes et des lignes; le spectateur vient parcourir du regard les contours tracés sur le tableau. Sous l'influence des mouvements qu'exécutent ses yeux, il s'émeut à son tour, et voilà deux âmes qui vibrent sympathiquement, pour ainsi dire, qui se racontent l'une à l'autre.

Nous ne voulons pas affirmer que, dans un grand nombre de cas, le choix du sujet n'exerce aucune action sur le public. Le succès du fameux *Convoi du pauvre*, sans parler des tableaux de circonstance, de cette atroce copie d'une assez mauvaise peinture représentant M. Thiers acclamé par ses collègues, etc., etc., prouverait au besoin le contraire. Nous disons seulement que l'art et la peinture ne sont pour rien dans la vogue de ces croûtes célèbres. Raconté dans les journaux, l'événement ferait autant et plus d'effet que sur la toile.

§ IV. — COMPARAISON DES TROIS ARTS.

Dans tous les arts qui relèvent de la vision nous relevons une particularité commune. L'artiste fournit au regard du spectateur une courbe, une trajectoire que celui-ci peut parcourir à son gré, en commençant par où il veut, avec la vitesse qu'il veut, conformément à sa nature, à son tempérament, à la disposition d'esprit où il se trouve.

De là l'immense variété des impressions produites sur différentes personnes par la contemplation de la même œuvre. De là l'importance d'une branche aujourd'hui trop négligée, ou pour mieux dire complètement délaissée: je veux parler de l'art de regarder un monument, un

soit un homme, une femme, un bœuf, peu lui importe. Dans l'ancienne école, au contraire, le peintre, après avoir tracé la forme générale de l'objet, s'approche pour regarder *de plus près* les détails qui lui semblent intéressants. Il arrive à préciser ainsi le caractère, l'expression de la physionomie. Logiquement, géométriquement, Léonard de Vinci en peignant la *Joconde*, Antonello de Messine en nous retraçant les traits vigoureux et énergiques d'un soudard inconnu, sont dans leur tort, car leur peinture, comme celle de Paul Véronèse, est faite pour deux spectateurs placés à des distances différentes de l'original. J'avoue que, pour ma part, je trouve le péché véniel s'il en fut.

On pourrait encore dire que l'*impressionnisme* peint les objets tels que les lui présente la *vision indirecte*, tels qu'on les *voit* quand on ne les trouve pas assez intéressants pour être *regardés*.

tableau, une statue, art dont il ne serait peut-être pas impraticable de déterminer les principes généraux, et qui associerait le spectateur et l'artiste dans un rapport plus intime, plus fécond. De là enfin l'impuissance des arts plastiques à provoquer, à l'exemple de la musique, de l'art oratoire ou dramatique, ces émotions collectives où l'âme de chacun se sent comme exaltée, élevée au-dessus d'elle-même par le contact sympathique d'autres âmes éprouvant les mêmes impressions.

Ceci est une infériorité irrémédiable, résultant de la nature même des choses.

Mais si le peintre, le sculpteur, l'architecte, sont hors d'état de régler despotiquement l'allure et la vitesse du mouvement oculaire, ils peuvent solliciter le regard par des repos, par des répétitions, par des repères, à accepter le rythme le plus favorable à la compréhension de l'œuvre. A ce point de vue, si important, les recherches récentes de la physiologie de l'œil fournissent des résultats nouveaux et intéressants que nous résumerons dans un prochain article.

GEORGES GUÉROULT.

(La suite prochainement.)



NOTES

SUR

LES MUSÉES DE MARSEILLE ET DE LYON



J'AI eu dernièrement occasion de revoir les musées de Marseille et de Lyon, d'examiner à loisir leurs principaux tableaux et de me rendre compte des modifications apportées par l'étude et une plus longue expérience à des appréciations dont les premières datent de plus de trente ans. Peut-être ces modifications pourront-elles être de quelque utilité à ceux qu'intéressent les questions si délicates des attributions.

MUSÉE DE MARSEILLE.

Au lieu de la noire chapelle du couvent des Bernardines, qu'occupait le musée en 1869, il est aujourd'hui installé dans ce splendide palais de Longchamps, élevé de 1868 à 1870, par Espérandieu, un des orgueils les plus légitimes de Marseille. Les gens difficiles estiment que dans certains détails l'architecte a pris la surcharge pour la décoration et le faste pour la grandeur. Je ne partage pas cet avis; mais fût-il juste, le plan général est tellement bien approprié à l'emplacement qu'il décore et à l'effet qu'il est destiné à produire, que ces défauts seraient absolument annulés par l'ensemble du monument. En se rappelant d'ailleurs le couvent des Bernardines d'il y a trente ans, la colonnade et le château d'eau de Longchamps paraissent admirables et le sont en effet.

Le nouveau musée fut inauguré le 14 août 1869. Grâce aux dimensions des salles

on a pu y faire entrer un certain nombre de toiles placées précédemment au château Borely, devenu exclusivement une collection archéologique. Le musée occupe, à gauche de la colonnade, un avant-corps répété à droite par le Muséum d'histoire naturelle. Il est situé au premier étage, où l'on accède par un escalier à double rampe débouchant sur un vestibule dont la voûte retombe sur des colonnes. Ce vestibule ouvre sur une salle centrale accostée de deux salles plus petites. Les murs latéraux de l'escalier sont décorés des deux peintures de M. Puvis de Chavannes exposées au Salon de 1869 et traitées dans cette gamme sobre et claire qui s'harmonise si bien avec la blancheur de la pierre. A gauche, *Marseille, colonie grecque*, composition des plus remarquables, d'un style très élevé, d'un caractère mâle et fier, et comme baignée dans la lumière de l'Attique; la meilleure de l'artiste avant ses tableaux de Sainte Geneviève. A droite, *Marseille, porte de l'Orient*, inférieure à mon sens à la première, mais suffisante encore pour classer un artiste parmi les plus originaux et les plus élevés de son temps.

Le médiocre livret de 1851 est remplacé depuis 1877 par un nouveau catalogue[1] dû aux recherches et au savoir du conservateur actuel, M. Bouillon-Landais. Il contient 415 numéros pour la peinture et 48 pour la sculpture. Je n'ai pas besoin de dire qu'il n'a pas eu de peine à faire oublier l'ancien, et qu'il justifie ce que l'on est en droit d'attendre d'un administrateur érudit, consciencieux et prenant ses fonctions au sérieux.

Une fois entré, j'ai couru de suite à la merveille du musée, au tableau du Pérugin, *La Famille de la Vierge*. Les détériorations signalées en 1854, en 1858, en 1866, n'ont fait que s'accroître. Les six panneaux sur lesquels il est peint sont complètement disjoints et l'air qui pénètre par leurs fissures active rapidement la formation des écailles de la peinture. Les progrès du mal ont doublé depuis dix ans. Il est temps d'y remédier. Si l'on atermoie encore, l'on n'aura plus à réparer que des ruines. L'administration municipale ne peut rester sourde plus longtemps aux prières des amis des arts. La *Gazette* a donné jadis une gravure sur bois de ce tableau à la suite de l'article de M. Léon Lagrange sur le *Musée de Marseille*[2]. Il mériterait les honneurs d'une reproduction au burin.

En revoyant la *Chasse au sanglier*, mes doutes se sont accentués relativement à l'attribution de ce tableau. Les animaux sont de Sneyders, le paysage de Wildens, et je doute fort que les figures puissent être attribuées à Rubens. M. Lagrange hésitait également à y reconnaître la main du peintre d'Anvers. J'y verrais plutôt celle de Jordaens. Cette collaboration constitue au reste un ensemble dont personne ne contestera le mérite.

La *Tête de femme* est le portrait de la seconde femme de Rubens, Hélène Formann. Elle a quitté le château Borely en 1869. Esquisse rapide, vivante, lumineuse, pleine d'accent, enlevée en quelques heures par une main très habile. Est-ce celle de Rubens lui-même? Je le crois sans oser l'affirmer. Le catalogue de 1877 hésite également et fait suivre la désignation de ce portrait de la prudente réserve (*Attribué à...*). Il a raison. Mais ce n'en est pas moins une charmante chose.

Voici un délicieux tableautin qui m'avait échappé lors de mes précédentes visites et qui offre une énigme à déchiffrer par de plus compétents. C'est une petite toile de 0m,37 de hauteur sur 0m,34 de largeur. Le catalogue l'intitule *Scène de cabaret*.

1. *Catalogue des objets d'art du Musée de Marseille*. Marseille, Marius Olive, 1877, 1 vol. in-8.
2. Octobre 1859, p. 21.

Elle a été léguée par M. Gras en 1858. Au centre, une belle commère aux chairs fraîches et rebondies, est assise devant une table chargée des débris d'une collation et porte gaiement un verre à ses lèvres. Elle est vue jusqu'aux genoux. La coiffure, des plus originales, consiste en une espèce de mitre blanche à ornements rouge et or. Caraco blanc bordé d'une large bande rouge, jupon bleu. Le sein droit est découvert. De l'autre côté de la table, à droite, un cavalier assis, vu par derrière, joue du violon. Entre les deux personnages, une espèce de soudard, à visage patibulaire, met familièrement la main sur l'épaule droite de la belle gouge. Dans le fond gris-brun de l'appartement s'estompe la figure d'un troisième escogriffe. L'exécution est ferme, précise, très habile, mais sans charme; un peu dure; le modelé remarquablement accentués. La couleur, des plus habilement distribuée pour mettre la femme en relief, a poussé au noir. Le tableau est craquelé, mais de bonnes craquelures; intact du reste. Il aurait besoin d'être légèrement déverni. A cette description, il est facile de reconnaître une œuvre de l'école hollandaise vers 1650. Les peintres d'alors nous ont habitué à ces scènes un peu vives. Mais à qui l'attribuer? Voilà où les difficultés commencent et où je me récuse absolument. C'est une scène risquée, à la Jean Steen, mais exécutée d'une main autrement ferme; un mélange de la manière d'Adriaan Ostade et d'Adriaan Brauwer. On lit distinctement la signature : *Simon de F......* Qu'est-ce que ce Simon de F.....? J'ai recueilli tous mes souvenirs, j'ai consulté toutes les biographies d'artistes hollandais, tous les catalogues des musées du nord de l'Europe, si riches en œuvres de l'École hollandaise, je n'ai rien trouvé de concordant à cette signature. L'artiste auquel la *Scène de cabaret* pourrait être le plus légitimement attribuée est Nicolas Maes; mais la signature est là qui s'oppose à cette attribution. Bref, je ne puis proposer aucun nom et me vois contraint de laisser protester la lettre de change que le catalogue de 1877 tire très obligeamment sur mon opinion. Peut-être un des lecteurs de la *Gazette* y fera-t-il plus d'honneur que moi.

J'ai encore à signaler un *Paysage* de Conrad Decker, signé *C. Decker,* et un autre *Paysage* de Van Goyen, légué par M. Gras en 1858. Il représente une vue très étendue. Au premier plan, à droite, un moulin à vent; à l'horizon, la silhouette d'une ville. Ciel fin et léger, exécution très fine, parfaite conservation. Œuvre remarquable qui a le tort, comme la plupart de ses œuvres, d'être trop traitée en camaïeu. Elle est signée : *J. Van Goïen 1641.*

Karel Dujardin. *Étude d'homme nu,* à mi-corps, de profil à gauche. Excellent portrait, attribution juste. Provient du château Borely.

Je me suis arrêté devant un portrait de Ribera signé tout au long : *Jusepe de Ribera Españoletto.* C'est un homme vêtu d'un costume de pèlerin noir, vu de face, de grandeur naturelle, à mi-corps. La main gauche s'appuie sur un livre. Très bon portrait. Il me semble avoir vu, il y a vingt ans, à l'ayuntamiento de San Felipe de Xativa, le portrait d'un corrégidor qui avait fait le pèlerinage do Saint-Jacques de Compostelle identique à celui-ci. Mais voilà vingt ans de cela, et il faudrait être bien présomptueux pour prétendre se rappeler la physionomie d'un corrégidor peinte par Ribera. S'il s'agissait d'un Velasquez, la chose serait à toute force possible. Ah! si j'avais le temps, comme je retournerais voir tout cela!

Dans l'École française, en suivant l'ordre chronologique, j'ai retrouvé le. *Portrait de Finsonius* par lui-même, de ce fameux Finsonius dont le nom a eu l'honneur d'être prononcé en pleine tribune française (séance du 22 novembre 1848). Ce portrait, je l'ai vu pendant bien longtemps occuper la place d'honneur dans le Salon de M. de

Chennevières. Que de bons souvenirs il m'a rappelés! A combien de généreux projets, à quels élans de cœur, à quelles causeries n'a-t-il pas assisté du haut de son cadre imperturbable! Au moins peut-il témoigner qu'aucun de ceux qu'il écoutait alors n'a menti au culte de sa jeunesse et renié ses dieux; qu'ils se retrouvent encore tous, Chennevières, Mantz, Montaiglon, votre humble serviteur, animés du même bon vouloir, enflammés du même enthousiasme qui leur faisait battre le cœur il y a trente ans. Dans la mesure de leurs forces ils ont fait ce qu'ils ont pu; ils le font encore. Ce portrait a été gravé par Jules Buisson — encore un vieil ami — en tête du 1er volume des *Peintres provinciaux* de M. de Chennevières.

Du compatriote de Finsonius, — tous deux étaient des Belges transplantés en Provence, — de Jean Daret, j'ai revu avec plaisir le *Portrait d'un ancien magistrat.* Il est signé *Daret 1638*, l'année même où l'artiste revenait d'Italie. Sans cette signature il serait impossible de l'attribuer à aucun artiste français contemporain. Justus Van Egmont, les frères Testelin, les Beaubrun, Claude Vignon, Ferdinand Elle, Simon Vouet n'ont rien produit de meilleur. Pour rencontrer une science aussi complète de l'effet et de l'ajustement, une habileté aussi consommée à faire valoir une figure par des détails ou des sacrifices, il faut à ce moment passer les Alpes et aller en Italie. Daret en revenait. Il n'y avait pas perdu son temps.

Je ne reviendrai pas sur le superbe tableau de Jean François de Troy: la *Peste de Marseille,* dont Léon Lagrange et Léopold Flameng ont donné dans la *Gazette* du 1er mai 1860, le premier une intéressante description et un historique plus intéressant encore; le second une eau-forte qui fut un de ses premiers succès. Ce que je puis affirmer, c'est que, revue à dix ans de distance, l'impression terrible de cette toile ne s'affaiblit pas. Ce jour-là, François de Troy, qui est toujours un peintre très habile, s'est montré très grand peintre.

Je n'ai plus à signaler que:

Un *Portrait de Guiseppe Fabrega,* dernier doge de Gênes, peint par Girodet et portant la signature *A. L. Girodet à Gênes, an III d. l. R. F.,* œuvre curieuse pour la monographie de l'artiste;

Une copie par M. Ingres des trois figures de femmes du tableau du Poussin *Eliézer et Rebecca* (Musée du Louvre n° 416, Ecole française). Elle est arrivée au musée par suite de l'échange fait avec l'État en 1873 de la copie du *Mercure de la Farnésine* également de M. Ingres, et placée maintenant à l'École des beaux-arts. M. H. Delaborde, dans son excellent travail, *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine,* ne signale pas l'*Eliézer et Rébecca.*

Judith et Holopherne, par Henri Regnault. Dernier envoi de Rome de l'artiste (1869). Le rédacteur du catalogue transcrit les pages émues que Théophile Gautier consacra dans le *Moniteur* à ce tableau, lors de son exposition à l'École des beaux-arts (août 1869). Dieu veuille que l'avenir confirme l'enthousiasme du bienveillant critique!

L'obligeance du conservateur m'a permis de jeter un coup d'œil sur un certain nombre de dessins non encore exposés et parmi lesquels il s'occupait à faire un choix. Ce choix est indispensable, car beaucoup ne sont pas originaux et ne figureront jamais sous les yeux du public. J'ai rencontré toutefois deux dessins, l'un du Poussin, l'autre de Claude Lorrain, qui ne dépareront pas la salle des dessins dont M. Landais annonce la prochaine ouverture.

En somme, le Musée de Marseille est en excellent état et en excellentes mains. Si l'administration veut bien lui témoigner quelque bonne volonté, on peut espérer

qu'avec les éléments qui le composent, il deviendra rapidement un des plus intéressants du Midi. Que d'améliorations depuis 1854! En imposant à son budget de bien légers sacrifices, Marseille jettera par la fenêtre un argent qui lui reviendra au centuple par la porte.

MUSÉE DE LYON

Ma dernière visite au Musée de Lyon datait de 1869. A dix ans d'intervalle, j'ai trouvé le musée dans le même état : je parle du local. Les observations consignées dans les *Musées de province* sont encore vraies en 1879. La disposition des salles est des plus défectueuses. Si la municipalité de Lyon recule devant les dépenses que nécessiterait l'érection d'un monument affecté au musée, — hésitation très légitime, — au moins pourrait-elle imposer à son budget celles beaucoup moindres qui résulteraient d'un aménagement différent. Aujourd'hui le spectateur est placé entre deux rayons lumineux qui l'aveuglent : celui qui lui vient directement des fenêtres de face, celui qui lui est renvoyé par le miroitement des tableaux. Avec la meilleure volonté du monde l'étude devient parfois très difficile. Il est indispensable que ces salles soient éclairées par en haut. On y gagnera de la place et le seul éclairage qui convienne à des tableaux. Il est fâcheux de voir, dans la seconde ville de France, un musée public moins bien aménagé que ceux de Grenoble, du Puy, ou de Rennes.

Il n'existe pas de catalogue. Celui fort insuffisant qui m'avait servi en 1850, en 1854, en 1858, en 1866, en 1869, est épuisé. Personne ne s'en plaindrait s'il s'en préparait une seconde édition. Mais je ne crois pas que l'on y pense. Je ne rends personne responsable de ce retard, mais c'est en somme le public qui en souffre.

Un pareil catalogue serait tellement intéressant à écrire, que je m'étonne que sa rédaction n'ait pas tenté un de ces amateurs érudits et laborieux comme Lyon en possède un grand nombre. C'est une bonne fortune que l'on rencontre une fois dans sa vie. Il est urgent qu'il soit publié d'une façon ou d'une autre ; le public en saluera l'apparition avec reconnaissance.

Nous passerons rapidement devant l'*Ascension* du Perugin. Elle est connue de tout le monde soit par elle-même, soit par la belle gravure de Danguin. Le temps fait peu à peu disparaître la patine mate et dure que lui avait donnée la restauration de 1845. Elle retrouve son harmonie avec les années. Cela arrive fréquemment.

Le hasard a voulu que l'autre Perugin (car Lyon possède deux œuvres du maître de Raphaël, *Saint Jacques le Mineur et saint Ercolano*), bien moins important que l'*Ascension*, n'eût pas besoin d'une restauration aussi complète. Il a conservé presque partout son ancien vernis et il en résulte un effet beaucoup plus chaud et beaucoup plus doux. Il en existe une gravure par M. Dubouchet. C'est par erreur qu'elle donne le nom de *saint Grégoire* à l'évêque placé auprès de saint Jacques. Il s'agit ici de *saint Ercolano*, évêque de Pérouse, massacré par les Goths de Tolila en 548, et devenu un des patrons de la ville. C'est ce que l'on appelle un saint topique, plus nombreux en Italie que partout ailleurs. A la hampe de la crosse épiscopale est attaché un fanion aux armes de Pérouse, le dragon ailé. Ce tableau est le volet droit d'un triptyque dont le panneau central, représentant la *Nativité*, après avoir décoré l'église de sant' Agostino de Pérouse, figure aujourd'hui au musée de la ville.

La *Chaste Suzanne* n'est pas un Paul Véronèse de premier ordre, mais c'est un Paul Véronèse bien authentique. Suzanne est assise au pied d'une statue. Deux procura-

teurs vénitiens, faisant l'office des deux vieillards, sont occupés bien plus à faire miroiter les cassures de leurs somptueux vêtements qu'à compromettre la vertu de Suzanne, qui ne paraît pas du reste bien farouche. J'ignore l'origine de cette toile, que le Catalogue de 1862 n'enregistre même pas. Elle ne figure pas au nombre de celles envoyées de Paris en 1802 et en 1811. Je n'ai pas sous la main l'ouvrage de Ridolfi, pour chercher s'il en fait mention. Aux pieds de Suzanne, un vase chargé d'un écusson ovale, portant d'argent à la bande de gueules,—les armes des Contarini, je crois.

J'ai raconté ailleurs les pérégrinations des deux *Sacrifice d'Abraham* par André del Sarto, appartenant au Musée de Dresde et au Musée de Madrid. Lyon en possède un troisième, que je ne crois pas original. J'y verrais une fort bonne copie, exécutée en Italie dans la seconde moitié du XVIe siècle par un artiste de talent. Elle a été envoyée en 1811, et provient — suivant l'inventaire du Louvre — de Belgique. Dans son travail si complet et si précis sur André del Sarto[1], Paul Mantz fait très justement remarquer que la question, déjà si obscure des deux *Sacrifice d'Abraham*, se complique encore de la lettre publiée dans le *Carteggio* de Gaye[2] et adressée, le 8 octobre 1531, par Giambattista di Paolo Mini à Bartolomeo Valori. Paolo Mini annonce à son correspondant qu'un exemplaire du *Sacrifice d'Abraham* a été cédé au duc d'Albanie. Il ignore si le tableau est parti pour la France ou resté à Rome. Voici le passage : « El quadro del Abram vedesti d'Andreino del Sarto si vende al duca Dalbania d. (ducati) 125, andrasse in Francia per aventura ; arei voluto fusi rimasto a questa terra ; bene c'altri dica che glie venuto verso Roma. » Or, comme à ce moment les deux tableaux de Dresde et de Madrid étaient déjà entre les mains de Filippo Strozzi et de Paolo de Terrarossa, cette lettre vise donc le troisième *Sacrifice d'Abraham*. Est-ce celui de Lyon ? J'en doute fort, son exécution étant postérieure, je le répète, à 1531, date de la lettre.

On connaît la gravure de Boissieu, intitulée *Les Pères du Désert*. Elle représente un moine vu de face, debout, vêtu du froc et la tête enveloppée dans une cagoule au fond de laquelle se détache une face amaigrie par les macérations ascétiques. L'original — *Saint Bonaventure*, par Zurbaran — figure au Musée de Lyon et présente les mêmes caractères que la gravure, décuplés par les ressources du pinceau. Le livret de 1862 dit qu'avant d'appartenir, en 1802, à M. de Boissieu lui-même, cette toile figurait dans un couvent de femmes, de Lyon. De chez M. de Boissieu elle passa directement au Musée. Cette origine eût dû mettre en garde le rédacteur du Catalogue contre le nom dont il baptise le personnage : *Saint François d'Assise*. Il est tout simple cependant que des religieuses de Lyon possédassent le portrait du propagateur du culte de la Vierge, qui est en même temps un des patrons de la ville, de *saint Bonaventure*. Comment et à quelle époque le tableau est-il venu d'Espagne (car l'attribution à Zurbaran ne me paraît pas contestable) en France ? Je l'ignore.

Le Catalogue n'enregistre même pas la *Sainte Vierge*, charmant tableau gothique de l'École flamande, dont voici la description. La Vierge est debout, vêtue d'une longue robe blanche, tenant l'Enfant Jésus sur le bras gauche ; ses cheveux s'épandent sur les épaules et couvrent le bras droit. Elle est placée sous une arcade cintrée, décorée de guirlandes de fleurs et de fruits. Le soubassement des pilettes qui supportent le bandeau de la voûte est incrusté de pierres précieuses et de bas-reliefs représentant

1. *Gazette* du 1er mars 1877.
2. T. II, p. 231.

des mascarons, des têtes de béliers et la fleur de lis florentine. Derrière la Vierge, trois anges, dont un joue de la mandoline. Panneau central d'un triptyque dont les volets manquent; parfaite conservation. La gravure de M. Miciol, qui rend exactement l'effet linéaire et l'effet pittoresque du tableau, l'attribue à Memling; attribution inadmissible. La manière de Memling, le type de ses figures, l'harmonieuse et tendre richesse de ses colorations, la douce sérénité de ses effets, sont trop connus pour que l'on puisse s'y tromper. Je vois là une œuvre de quelque artiste des premières années du XVIe siècle, attardé peut-être jusqu'en 1520 dans les doctrines finissantes du gothique flamand. Ce n'était pas un peintre de premier ordre ; il manquait d'originalité et d'accent, mais il avait su s'assimiler les meilleures qualités de l'École flamande, de 1430 à 1500, et les mettait très habilement en pratique. Le nom de cet artiste est un problème dont la solution exercera, de la plus intéressante manière, la sagacité et l'esprit d'investigation du rédacteur du prochain catalogue.

Voici l'œuvre la plus intéressante du Musée; c'est le *Rosenkronsfest* (la *Fête de la couronne de roses*) d'Albert Dürer, à propos de laquelle je demande la permission d'être prolixe. Ce ne sont plus des notes, mais une quasi-dissertation, pour laquelle j'ai consulté tous les livres qu'a pu me fournir la Bibliothèque de Lyon.

En 1506, le peintre nurembergeois, âgé de trente-six ans, dans toute la force de l'âge, dans toute la plénitude de son talent, était logé à Venise au Fondaco dei Tedeschi, et s'occupait à peindre pour le maître-autel de la chapelle de cette somptueuse auberge une composition représentant la cérémonie du Couronnement de roses de l'empereur d'Allemagne, Maximilien, par la Sainte Vierge. C'était un sujet essentiellement allemand, exécuté par un artiste allemand, aux frais de négociants allemands, dans un édifice allemand : rien de mieux. Le tableau se composait ainsi : au centre, au pied d'un arbre, la Vierge assise, soutenant l'Enfant Jésus sur son genou droit, place de la main gauche une couronne de roses sur la tête de l'Empereur agenouillé à sa gauche (droite du spectateur). L'Empereur est couvert d'un manteau de pourpre bordé de fourrure. Au cou, le collier de la Toison d'or; à ses pieds, la couronne impériale. Derrière lui un groupe de personnages parmi lesquels il est impossible de reconnaître François de Sickingen, comme on l'a prétendu, par la raison que François de Sickingen n'avait que vingt-cinq ans en 1506, et que le personnage du tableau est âgé d'au moins quarante ans. Au-dessus de la tête de la Vierge deux anges soutiennent une couronne d'orfèvrerie en forme de tiare. A ses pieds un ange joue de la mandoline. A gauche, en pendant à Maximilien, sainte Catherine d'Alexandrie agenouillée, sur la tête de laquelle l'Enfant Jésus place une couronne de roses. Derrière sainte Catherine, divers personnages parmi lesquels la seconde femme de Maximilien, Blanche-Marie Sforza, fille de Galeas, duc de Milan, la couronne en tête. Un peu plus loin un ange montrant le ciel. Au-dessus du groupe qui accompagne l'Empereur, au pied d'un arbre, Albert Dürer s'est représenté lui-même accompagné, comme dans le tableau des *Dix mille Martyrs* du Musée de Vienne, de son ami Bilibald Pirkheimer. Il porte ce manteau rayé roux et noir avec lequel il s'est si souvent représenté, et développe dans ses mains un cartouche sur lequel on lit cette inscription des plus explicites : *Exegit quinque mestri spatio Albertus Durer Germanus M D VI.* Dans le lointain, au bord d'une rivière, une ville dominée par des rochers abrupts.

Que devint ce tableau une fois terminé? Figura-t-il dans le Fondaco dei Tedeschi? C'est douteux. Au moins tous les Guides de Venise, depuis Boschini jusqu'à celui de 1792, ne signalent-ils dans les édifices publics qu'une seule œuvre d'Albert Dürer :

Le Christ montré au peuple placé au Grand Tribunal. On ne le retrouve que trois cent cinq ans plus tard, en 1811, où il fut envoyé du Louvre à Lyon. Il venait de Vienne. Comment y était-il arrivé? C'est ce qu'il serait intéressant de rechercher.

Mais ici la question se complique de l'existence d'un second tableau absolument identique, existant à Prague au fond d'une obscure galerie du couvent des Ursulines (*Ursulinerinen kloster*). L'originalité de chacun d'eux a trouvé des champions déterminés dans MM. Thausing et Hermann Grimm[1]. Ces deux opinions ne s'excluraient pas, Dürer pouvant avoir répété deux fois le même tableau. Voilà trop longtemps que j'ai vu la réplique des Ursulines de Prague pour oser en parler; mais après avoir étudié celle de Lyon à plusieurs reprises et avec une extrême attention, ma dernière impression a été celle d'un doute très accentué et très persistant. J'ajoute que ce scepticisme est partagé par une autorité en ces matières.

La couleur du *Rosenkronsfest* offre un ton roussâtre et recuit que l'on ne rencontre jamais chez Albert Dürer. L'on pourrait prétendre que ce ton révèle précisément des restaurations et des vernissages maladroits qui ont recouvert les parties originales, mais que celles demeurées intactes font preuve d'une fermeté qui n'est pas le fait d'un copiste. La question est là. Il y a des portions intactes dans le *Rosenkronsfest* de Lyon : cela est indubitable; mais l'exécution de ces portions rappelle-t-elle celle des tableaux contestés de Dürer? Je ne le pense pas. D'ailleurs la présence au Belvedère de Vienne de l'original des *Dix mille Martyrs* et de la copie exécutée par Christophe Amberger, la découverte due à M. Otto Cornill, de Francfort, du nom de Jobst Harrich, de Nuremberg (mort en 1617), comme celui du copiste attitré d'Albert Dürer[2], doivent rendre singulièrement circonspect en fait d'attribution. On peut donc signaler le *Rosentkronsfest* de Lyon comme une très curieuse et très bonne copie d'Albert Dürer, mais ne pas aller plus loin.

Les œuvres suivantes vont pâlir à côté de ce tableau.

De Mireveld, deux *Portraits de femme* de cette exécution froide et habile qui caractérise l'école qui précéda Rembrandt. Tous deux de grandeur nature, à mi-jambes, de face, légèrement tournés vers la gauche. Les femmes de quelque petit bourgmestre de Muyden ou de quelque chétif marchand de Arnheim, dont les fils ont fait payer si cher à Louis XIV ses succès de 1666 et de 1672. Le premier est signé *M. Mireveld,* 1625, le second *M. Mireveld,* 1631. Le catalogue ne donne pas leur provenance.

En 1862, je doutais de l'authenticité du *Paysage* de Wynants, daté de 1667. J'en doute encore en 1879. Ce qui n'est pas fait pour atténuer mes doutes, c'est que j'ai appris qu'il avait été acquis en 1856 chez un brave homme que nous avons tous connu, M. Rœhn, dont la réputation était bien établie pour la hardiesse de ses imitations. M. Rœhn avait la spécialité des peintres hollandais, comme feu Bergeret celle des Raphaël et des Léonard. Le public était si peu difficile alors, et le père Rœhn si bon homme! Toujours est-il qu'il faut se méfier des tableaux qui sortent de chez lui, et le *Paysage* de Wynants est du nombre.

On retrouve toujours avec plaisir les vues de Jan van Hagen dont la collection Lacaze expose un si charmant spécimen. Le *Paysage* de Lyon ne lui est pas inférieur Il ne m'étonnerait pas que beaucoup de Jan van Hagen fussent pris pour des Hobbema. En y regardant de près, on finit par reconnaître plus de force dans l'exécution de Hobbema. Celle de Van Hagen a plus de charme. Si j'étais riche, j'aurais un Hobbema et un Van Hagen dans mon cabinet. Je spéculerais sur le premier et je garderais le second.

1. M. Müntz, dans son travail sur la *Nouvelle biographie de Dürer*, publié par la *Gazette* (t. XIV, p. 523), signale des copies à la collection Ambras, à Vienne, et dans une collection de Prague. Je ne les connais pas.

2. Voir la Notice de M. Ch. Ephrussi dans la *Chronique* du 11 décembre 1880.

Les deux Jacques van Ost père et fils n'ont pas été de grands artistes, mais des pasticheurs assez habiles. Le père (1600-1671) a subi tour à tour les influences de Rubens, de Van Dyck, d'Annibal Carrache, qu'il avait étudiés en Italie. Le *Message* est assez remarquable. C'est un jeune homme de grandeur naturelle, à mi-corps, assis, tourné de profil à gauche, à qui une femme, placée au second plan, présente une lettre : une duègne qui remet un poulet. Le jeune homme est vêtu d'un manteau rouge et porte une toque fourrée. Sur la lettre on lit : *Giaccomo Van Ost fecit;* le sujet et l'exécution accusent une préoccupation de Rembrandt, la signature rappelle l'Italie. Tableau acquis par le Musée en 1811.

Le *Printemps* de Van Huysum est également une acquisition municipale. On ne pouvait rencontrer un meilleur spécimen du meilleur peintre de fleurs qui fut jamais. Ce sont des roses, des tulipes, des pivoines émergeant d'un vase de marbre dont le soubassement est occupé par un nid avec des œufs. Sujet familier à l'artiste et qu'il réussissait admirablement bien. Il porte la signature toujours bonne à relever : *Jan Van Huysum fecit* ; sans date, malheureusement.

Les *Vues de Paris* de Grevenbroeck, que l'on rencontre quelquefois, sont toutes traitées avec la précision d'un dessin d'architecture dans une coloration rousse qui tourne un peu au noir. Le Musée en possède quatre signées *De Grevenbroeck f. A. D. 1741.* Ce sont les meilleures et les plus importantes que je connaisse; et je prends la liberté de les signaler à la Commission des Beaux-Arts de la ville de Paris. Il me semble que quelques milliers de francs consacrés à en faire faire de bonnes copies pour le Musée Carnavalet ne seraient pas mal employés. Ce Grevenbroeck fut reçu membre de l'Academie de peinture de Paris le 27 septembre 1732. Je n'en sais pas plus long sur son compte. Les quatre tableaux de Lyon ont été envoyés de Paris en 1802.

Je ne crois pas que Lyon possède deux Rubens, comme l'affirme le catalogue. Pour le *Saint Francois et le Saint Dominique protégeant le monde*, le fait est hors de doute. J'en ai raconté l'histoire ailleurs. C'est autre chose pour l'*Adoration des mages*, et la comparaison entre les deux toiles met en garde contre cette redoutable attribution. La touche dure et sans éclat de l'*Adoration des mages* n'est pas celle de Rubens, à aucune époque de sa vie. La figure de l'Enfant Jésus est peut-être de lui, mais voilà tout. On peut voir là un tableau d'atelier, peut-être de Jordaens, retouché par le maître. Envoyé par le Musée de Paris en 1811, ce tableau porte sur l'inventaire du Louvre le nom de Jordaens; il vient de Belgique. Je crois l'inventaire dans le vrai. *Le Peintre amateur et curieux*, catalogue des tableaux « qui font l'ornement des églises, monuments, etc., dans l'étendue des Pays-Bas Autrichiens », par M. Mensaer (*Bruxelles*, 1763), signale sur l'autel des chanoinesses de Saint-Augustin, à Courtray, une *Nativité* de Jordaens qui pourrait être l'*Adoration des mages*, de Lyon.

Comme exécution, les délicats préféreront à l'*Adoration des mages*, l'*Argus et Mercure*, études des deux figures principales du tableau.

Je ne pousserai pas mon examen plus loin. Mes notes feraient double emploi avec le travail des *Musées de province*. Mais je terminerai en renouvelant un appel que je voudrais plus éloquent et plus autorisé au patriotisme des administrateurs du Musée de Lyon. Le local est insuffisant et peu convenable pour une ville aussi importante. Il doit être remanié et aménagé plus commodément pour l'étude. Il est indispensable qu'une nouvelle édition du Catalogue soit mise à la disposition du public.

L. CLÉMENT DE RIS.

BIBLIOGRAPHIE

I. La Maison d'un Artiste, par Edmond de Goncourt[1].



Il y a quelque outrecuidance à faire l'apologie de sa propre demeure et, disons le mot, de ses bibelots; de la part de M. Edmond de Goncourt, un indépendant, un fantaisiste, un oseur s'il en fut, la chose était permise, et le public l'a prouvé par ses applaudissements.

Pour nous comme pour tous ceux qui par une fibre quelconque appartiennent à cette catégorie de malheureux qu'on appelle des collectionneurs, les deux volumes de la *Maison d'un Artiste* ont été un exquis régal. Ainsi que dans l'originale et charmante habitation du boulevard Montmorency, à Auteuil, où l'auteur s'est retiré, il y a un peu de tout dans ces deux volumes : des livres, des dessins, des tapisseries, des porcelaines de la Chine et de délicieux spécimens des anciens arts du Japon. C'est par la variété qu'on est pris dès l'abord. Cette variété, ces contrastes, ces associations imprévues d'objets il est vrai de même race, quoique très différents, sont passés de la maison dans le livre. Ceci exclut déjà toute idée de raideur et de sécheresse. C'est ainsi que M. de Goncourt a pu écrire un catalogue qui fût en même temps une causerie, une sorte de miroir des impressions reçues, des émotions, des découvertes de chaque jour, et de dépositaire des souvenirs intimes de sa vie; une œuvre d'érudition très étudiée, et aussi une œuvre d'imagination et de littérature. L'art et l'histoire y coudoient sans cesse les saillies du romancier.

Le côté artistique appartient à la *Gazette*, et si nous n'avions pas été en vagabondage sur les côtes de la Sicile lorsque l'ouvrage a été mis en vente, nous n'aurions eu garde de tarder autant pour en rendre compte. Le peu de place dont nous disposons dans ce numéro, écrasés que nous sommes sous l'enclume du Salon, nous donne le regret de ne pouvoir entrer dans les réflexions qu'une lecture attentive nous a suggérées. Mais l'occasion se présentera à coup sûr d'y revenir. La *Maison d'un artiste* est de ces livres qu'on ouvre souvent.

Le musée qu'elle renferme est parfait dans son genre. Son propriétaire en a fait une individualité où il a mis son cœur et son âme. Pas un des objets qu'il décrit n'y

1. Paris, Charpentier, 2 vol. in-12.

est entré sans une raison déterminante et définitive. Au milieu d'eux s'est écoulée une existence d'homme, celle du plus ultraraffiné et du plus passionné peut-être de nos collectionneurs. Ils sont la chair de sa chair et le sang de son sang. Il y a mis tous ses loisirs, tout le superflu d'un modeste budget, tous les gains de sa plume. A ces titres, ne méritaient-ils pas déjà plus que les arides nomenclatures d'un catalogue?

On connaît le champ où le goût d'Edmond de Goncourt et aussi de son regretté frère, Jules, quoique celui-ci ne fût pas un curieux au même degré, s'est strictement limité : la France du XVIIIe siècle et l'extrême Orient, les deux arts qui précisément sont les plus délicats, les plus raffinés, les plus éloignés de la contrainte et du poncif.

Il semble que le XVIIIe siècle se personnifie en eux. Ils l'ont fouillé dans tous les sens. Edmond l'a aimé avant tout le monde; il a devancé la mode, et comme collectionneur il a eu, on peut le dire, le courage de son opinion. Il en est récompensé au centuple aujourd'hui. Ses beaux livres à vignettes, ses plaquettes révolutionnaires, ses estampes en couleur, ses terres-cuites de Clodion, ses meubles, ses bronzes, ses ravissants dessins des Watteau, des La Tour, des Pater, des Cochin, des Moreau, des Fragonard, il les a achetés en un temps où marchands et amateurs les dédaignaient. Les piquantes monographies de l'*Art au* XVIIIe *siècle*, dont la *Gazette* a eu la primeur et que notre éminent prédécesseur, Émile Galichon, a publiées au risque de faire hurler les vieilles doctrines, ont pris place sur les tablettes de tous les vrais bibliophiles et de tous les amateurs d'art. On y a vu avec raison la révélation de toute une époque, glorieuse pour le goût français et maîtresse dans le domaine des arts décoratifs, d'une société, d'un style, d'un goût dont nous vivons encore.

Cependant ce n'est point là, à nos yeux, qu'est l'originalité du livre dont nous nous occupons. Le XVIIIe siècle a le vent en poupe, plus même que de raison.

Ce ne sont pas davantage les pages charmantes sur les porcelaines de la Chine, écrites en parfait connaisseur, en enthousiaste, qui nous attirent. Et pourtant, malgré tant de longues dissertations sur la matière, quel magnifique, neuf et inépuisable sujet que la porcelaine de Chine! Cette œuvre de création divine, cette matière terreuse que le génie artistique d'un peuple a, suivant les belles expressions de M. de Goncourt, façonnée en un objet de lumière et de doux coloris, dans un luisant de pierre précieuse, pour l'enchantement des yeux des coloristes!

Le côté imprévu et vraiment nouveau du livre est ailleurs. M. de Goncourt a été l'un des premiers, à la suite de M. Burty, qui ait dirigé sa pensée vers les arts de cette mystérieuse et étonnante contrée dont le peuple a, de nature, le plus rare tempérament artistique qui se soit peut-être rencontré depuis les Athéniens. Nous voulons parler du Japon. Vers 1873, à l'époque où M. Philippe Sichel en revenait les caisses remplies d'objets admirables, mis dans la circulation par la suite de la révolution politique qui avait ouvert le Japon aux étrangers et bouleversé les mœurs antiques du pays, M. de Goncourt fut au nombre des rares avisés qui les recueillirent et en firent le noyau d'une véritable collection. Peu à peu, l'admiration que faisaient naître en lui la perfection technique sans rivale, l'originalité, le goût inimitable et l'invention infiniment renouvelée de tous ces ravissants objets, créés aux belles époques de leurs arts, par les mains de fée des Japonais, devint tyrannique et à ce point envahissante qu'elle a fait pâlir ses adorations antérieures. Laques, ivoires, armes, bronzes, rouleaux peints, albums imprimés, soies brodées, bois sculptés, ciselures en métal, étoffes, s'amassaient chez lui et formaient à côté du XVIIIe siècle un véritable musée de l'extrême Orient. Ce goût

paraissait, il y a bien peu de temps encore, une énormité. Le temps est venu où les belles créations de l'art japonais seront estimées — et ce ne sera que stricte justice — à l'égal des productions les plus parfaites de l'Occident

Nous ne voulons pas parler de l'influence de l'article moderne japonais sur le goût européen, mais du droit de cité accordé dans les grandes collections à ces produits, d'ailleurs en assez petit nombre, d'arts merveilleux dont les traditions ne seront bientôt



BUSTE DE COSME Ier.

(Gravure extraite du « Benvenuto Cellini » publié par M. Quantin.)

plus qu'un souvenir. C'est donc surtout l'art de l'extrême Orient que nous avons cherché et trouvé dans la *Maison d'un artiste,* ou du moins — et c'est là un symptôme d'importance qu'il faut noter avec soin — l'entrée de cet art dans la haute critique et dans la littérature; la description exacte et l'analyse esthétique des objets, les notices d'ensemble sur les séries, la traduction des inscriptions et des signatures, voilà ce que nous donnent les deux volumes de M. de Goncourt et ce qu'aucun livre français ne nous donnait encore. C'est un premier effort. D'autres vont suivre.

M. de Goncourt a apporté dans ces difficiles questions beaucoup de clarté et de tact, une langue imagée, souple et chargée de nuances affinées, de termes triés sur le volet, un goût vraiment exquis et qui peut faire loi. Ceci nous suffit à dire pour le

moment. Plus tard, il faudra reprendre, lorsque les documents seront plus nombreux, quelques-unes des conclusions de l'auteur, et notamment celle qui limite tout le bel art japonais, sauf pour les laques, entre les dernières années du XVIIIe siècle et les premières du XIXe. Tout ce qui précède serait aux yeux de M. de Goncourt de pure imitation chinoise. Nous ne pouvons partager cette manière de voir, d'ailleurs présentée avec le plus ingénieux talent.

Ceci entraînerait à une discussion dont les éléments ne sont pas encore mûrs.

II. Les vingt estampes de Fragonard et Touzé, dessinées pour l'édition de P. Didot, 1795, des Contes de La Fontaine, réduites et gravées à l'eau-forte, par T. de Mare.

Le libraire éditeur Conquet a eu la main heureuse en reprenant les charmantes illustrations de Fragonard pour les *Contes de La Fontaine* et en confiant la reproduction gravée à notre ami et collaborateur, M. T. de Mare. Le moment est favorable à Fragonard et aux images galantes. Cette suite de vingt estampes est précisément une des plus aimables productions du XVIIIe siècle, le siècle par excellence de l'illustration des livres. Gravée par les meilleurs artistes du temps, mais non terminée au XVIIIe siècle, elle est aujourd'hui fort rare et très recherchée des amateurs; c'est l'œuvre la plus célèbre et la plus importante de Fragonard. M. Conquet a voulu la mettre à la portée d'un public plus nombreux. Il l'a fait réduire avec les mêmes procédés d'eau-forte et de burin mélangés. En tête de la suite est reproduit le portrait bien connu de Le Carpentier, que la *Gazette* a fait graver d'après la miniature originale de la collection Walferdin. Notre annonce n'a guère qu'un but platonique, car toutes les collections des premiers états ont été enlevées par les amateurs avant d'être publiées, et le tirage du dernier état avec la lettre est également à peu près épuisé. Ce que nous voulons signaler à nos lecteurs, c'est la réussite de cette tentative, qui fait revivre les procédés de gravure de l'époque des Moreau et des Marillier, si propice à la vignette, et le talent avec lequel M. de Mare s'est acquitté de cette tâche difficile.

On ne pourrait mieux faire, ni avec plus de sincérité et de conscience, ni avec plus de discrétion. Le graveur s'est effacé devant l'œuvre de ses devanciers. Il faut l'en louer comme d'une preuve de modestie bien rare en ce temps. Dans leur format réduit, bien plus agréable pour le bibliophile, les estampes de M. de Mare ont toute la fraîcheur, l'éclat et le piquant des originaux. Toutes sont excellentes, quelques-unes sont d'une fidélité surprenante. C'est une joie pour nous de pouvoir louer le travail d'un artiste que nous aimons et estimons autant que M. de Mare. C'est la *Gazette* qui l'a poussé dans la voie de l'eau-forte et qui l'a encouragé dans ses efforts. Il lui est permis de se réjouir sans arrière-pensée du brillant succès de son collaborateur, qui, dans cette voie, se créera une place à part et servira d'exemple.

III. La Vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même. Traduction de Léopold Leclanché, illustrée de neuf eaux-fortes originales par Laguillermie, et de reproductions dans le texte des œuvres du maître[1].

Nous n'avons pas à rappeler l'intérêt qui s'attache aux *Mémoires de Cellini,* non pas tant au point de vue de sa vie elle-même que des renseignements si nombreux

1. Paris, A. Quantin, juin 1881, 1 vol. petit in-8° de 630 pages sur papier vergé.

qu'ils nous fournissent sur les mœurs italiennes du XVIe siècle. Il n'en existait pas d'édition élégante en France. M. Quantin vient de combler cette lacune. Tous les amateurs d'art l'en remercieront. Il ne pouvait guère s'adresser à une meilleure traduction que celle de Leclanché. Elle est suffisamment correcte et conserve assez bien l'allure vive et courante du texte. On pourrait faire mieux sans doute, mais ce serait une très grosse affaire et le traducteur approprié n'est pas aisé à rencontrer.

Leclanché n'avait pas eu connaissance de la version récente que M. Eugène Camerini a fait paraître à Milan d'après le manuscrit original conservé à la Laurentienne. M. Franco a bien voulu revoir pour l'édition nouvelle de M. Quantin la traduction de M. Leclanché, en la comparant au texte authentique. Il a ajouté quelques notes indispensables et dressé une table analytique.

L'illustration ingénieuse, habile et fine de M. Laguillermie a été inspirée par les récits mêmes des Mémoires. Quant aux gravures dans le texte, elles reproduisent avec exactitude les œuvres connues de Cellini et celles qui lui sont attribuées. Quelques-unes ont reçu un double tirage en une sorte de camaïeu doré. Nous devons dire avec franchise que cette innovation chromotypographique est peu heureuse et que les illustrations *nature* comme celles que nous reproduisons ici sont infiniment préférables. Au moins voit-on les finesses et le modelé des objets. M. Quantin nous pardonnera, nous l'espérons, une critique qu'il s'est déjà faite à lui-même.

LOUIS GONSE.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

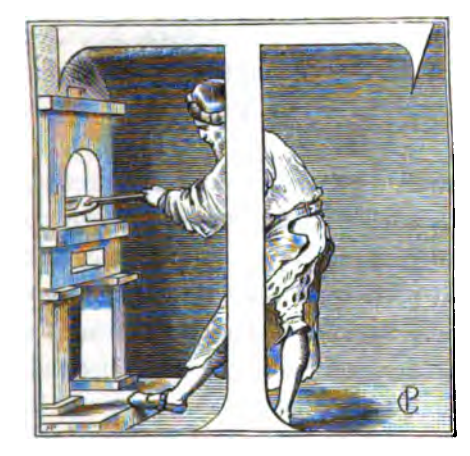
PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît. — [909]



COLLECTIONS SPITZER

LES ÉMAUX PEINTS

I



OUT bon travailleur éprouve une émotion des plus vives quand, ayant parachevé son œuvre, il a, comme l'Ouvrier suprême, conscience aussi qu'elle est bonne : c'est ce sentiment de tristesse inhérent à la pensée qu'il se doit séparer d'elle. Un adieu muet se dégage, sans formule, dans le secret de l'être ; il ébranle quelque peu les fibres attachant le père à l'enfant et résonnant douloureusement, toujours, alors que celui-ci s'en va loin du premier, courir la fortune des aventures diverses. Plus l'art qui préside à la création est de haute volée, plus la matière façonnée est fragile, plus le labeur exigé commande d'attention, comporte de soins, plus il court d'aléa, plus aussi l'artiste a la vision intuitive que les ans que les siècles, menant le branle des occurrences fatales, décimeront ces conceptions délicates de son intellect, revêtues de la forme concrète par ses mains diligentes et amoureuses.

Mais quand, de par le monde, il rencontre un de ces amateurs passionnés qui conservent, abritent, avec des précautions religieuses et jalouses, les choses belles que le passé nous lègue, une sensation douce le remue. Son cœur d'artiste se dilate à la pensée que sa chère œuvre, échappée à bien des naufrages, viendra, précieuse épave recueillie, goûter la paix des collections sur le velours des vitrines.

C'est une impression pénétrante et qui fortifie, qui donne du cœur à l'ouvrage. Je l'ai, pour mon humble part, très profondément ressentie, lorsque, pour la première fois, j'entrai dans ce musée Spitzer, aménagé avec tant de goût, rempli d'objets si merveilleux, dont l'état de conservation parfaite est on ne peut plus réjouissant. Cette belle et incomparable collection privée, qui peut rivaliser en richesses avec une collection d'Etat de premier ordre, a été classée, par son intelligent fondateur et possesseur, avec une méthode sûre, qui en fait un des meilleurs terrains d'étude qui se puissent rencontrer et souhaiter.

Émaux de plique, émaux champlevés, émaux peints, tapisseries rares, bois sculptés à ravir, depuis les meubles les plus solides jusqu'aux plus délicates merveilles échappant au regard direct par le fait de leur petitesse, serrurerie seigneuriale, tissus pontificaux, gainerie de chasse féodale, céroplastie, orfèvrerie religieuse ou civile, verrerie, céramique, majolique, bijoux patriciens, sculpture éléphantine, armurerie digne des donjons souverains, tout y est représenté dans une mesure large, et cependant discrète, appropriée à la faculté d'attention, formant ainsi, par la réunion de toutes les catégories spéciales très complètes, un tout harmoniquement coordonné.

Mes collaborateurs, dans ce travail d'ensemble sur la collection Spitzer que la *Gazette des Beaux-Arts* offre à ses lecteurs, ont donné ou donneront, chacun dans la partie dont la monographie lui incombe, une description étendue. Je n'ai, pour ma part, qu'à m'occuper des émaux peints. C'est d'eux que je vais parler, sinon avec une prétention à la compétence transcendante, du moins avec cette autorité relative qu'on voudra peut-être bien ne pas marchander à un homme qui, rompu à la pratique de cet art du feu, s'est maintes fois brûlé le bout des doigts au four.

II

J'appelle émaux peints, avec presque tous les critiques ayant traité de l'émaillerie sur métal, ces précieux objets dont Limoges eut le monopoles, et auxquels le vieux Nardon Pénicaud imprima un nouvel essor en

faisant bénéficier la décoration des minces plaques de cuivre des ressources artistiques de la peinture sur verre.

Un cadre étroit m'est assigné. Il m'interdit de m'étendre trop au long sur les pratiques curieuses des émailleurs limousins. Toutefois, je crois indispensable d'en donner un aperçu, ne fût-ce que pour rendre compréhensible la description des pièces principales d'entre ces nombreux objets d'art dont je vais donner la nomenclature. Aussi bien faut-il que le lecteur sache ce que c'est qu'émail, contre-émail, couleurs vitrifiées translucides ou opaques, couleurs vitrifiables, paillons, ors et cuisson.

III

L'émail, pour emprunter la définition que j'ai donnée dans mon livre intitulé l'*Émail des peintres*, est un verre fusible à basse température, composé, en général, par le mélange de divers borates et silicates. Ce mélange, primitivement incolore, se combine avec la plus grande facilité, sous l'influence d'une opération pyrotechnique, à tous ou presque tous les oxydes métalliques, et acquiert, alors, selon la nature de ces oxydes, des colorations variées, éclatantes et adoucies, franches ou rompues, que l'artiste peut nuancer à son gré et qui mettent à sa disposition la palette la plus riche de tons de toute sorte.

Nos anciens connaissaient cette propriété qu'a le verre de borax de dissoudre à chaud la plupart des oxydes métalliques nommés *chaux* par la vieille alchimie. Cette notion, ils l'avaient héritée de leurs pères, les philosophes hermétiques. Ainsi ils coloraient ce verre en bleu avec du safre (oxyde de cobalt), en verre marine et en rouge rubis avec de l'æsustum ou cuivre brûlé (protoxyde et deutoxyde de cuivre), en violet avec du manganèse, qu'ils nommaient magnésie (protoxyde de manganèse), en verre bouteille, en verre jaunâtre avec du fer (protoxyde), en jaune paillé avec de l'argent corné, dit aussi lune cornée (chlorure d'argent). L'antimoine, sous forme d'antimonite, c'est-à-dire d'acide antimonieux combiné avec des bases métalliques, servait à colorer le verre de borax en vert foncé, vert pistache, jaune de cire, selon que nos émailleurs employaient à cet usage le cobalt, le cuivre ou le fer.

Ces verres colorés sont ce qu'on nomme des émaux translucides, parce que leur transparence permet d'apercevoir les travaux sous-jacents auxquels ils communiquent leur coloration. Il entre dans leur composition, comme d'ailleurs dans celle de tous les émaux, une quantité variable de silice qui leur donne plus ou moins de dureté. L'émail

incolore se nomme fondant; c'est la marticuite des anciens potiers, le *marzacotto* des vasiers de Gubbio ou de Castel-Durante. Ces émaux,





VOLETS D'UN TRIPTYQUE EN ÉMAUX COLORÉS, PAR JEHAN Ier PÉNICAUD

(Collection Spitzer.)

fondus sur de minces clinquants d'or ou d'argent qu'on applique sur l'excipient, découpés dans la forme voulue, constituent ce que l'on nomme des paillons. Ces métaux transparaissant sous l'émail aux tons

divers, brillent d'un éclat qui peut lutter avec celui du rubis, de l'émeraude, de l'améthyste, du saphir ou de la topaze.

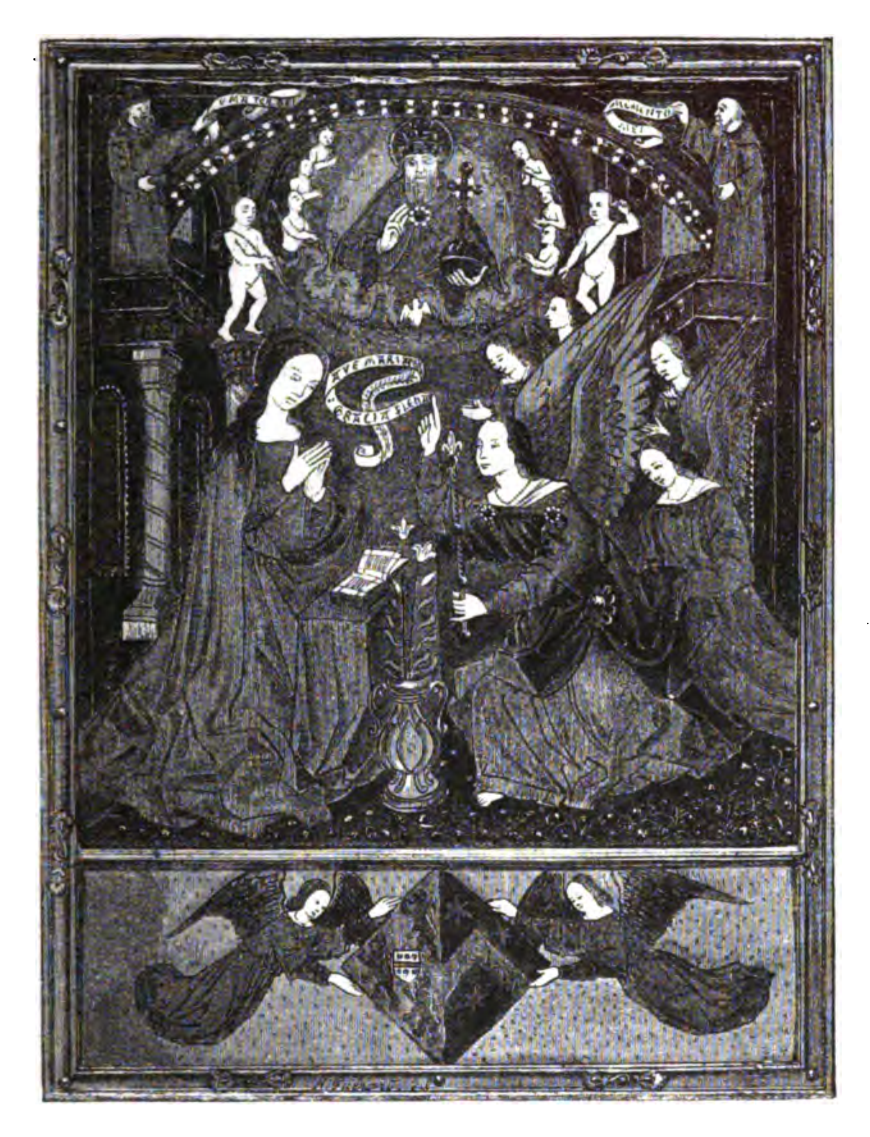


TABLEAU CENTRAL D'UN TRIPTYQUE EN ÉMAUX COLORÉS, PAR JEHAN Ier PÉNICAUD

(Collection Spitzer).

L'émail noir n'est qu'un amalgame de fragments de verres colorés fondus avec du manganèse, du safre et du cuivre brûlé. De ce noir on enduit les plaques ou les formes qui doivent recevoir les peintures.

Pierre le Physicien, en sa *Margarita pretiosa*, composée, au dire de l'auteur lui-même, à Polia, dans la province d'Istrie, en 1330, est le premier qui ait fait mention d'une recette pour obtenir l'engobe blanc de poterie, composé avec du plomb et de l'étain calcinés ensemble. Nos prédécesseurs obtenaient l'émail blanc en combinant le verre de borax avec une chaux métallique composée de deux parties de plomb et d'une d'étain, calcinées ensemble au four à réverbère. C'est ce que Fra Francesco Colonna appelle « le ferme et très luisant composé de Murano » dans son Hypnérotomachie ou songe de Poliphile, livre écrit vers 1470, et publié pour la première fois à Venise par Alde l'ancien, en 1499. Faisant une chaux d'antimoine avec l'antimoine cru et la mêlant au verre, les anciens obtenaient un émail très blanc, propre à prendre les colorations diverses. Dans son traité intitulé *Currus triomphalis antimonii*, Blaise Valentin considère cette substance comme une des merveilles du monde. Le blanc fondu avec les émaux translucides les rend opaques.

Tous ces émaux, pour être mis en œuvre, doivent être pilés, au préalable, en poudre fine, puis mouillés légèrement afin d'en recevoir quelque consistance dans l'emploi. Ce sont là les couleurs vitrifiées. Elles s'étalent à la spatule, c'est-à-dire qu'on les dépose et qu'on les unit, à l'aide de ce petit instrument en fer ou en cuivre, sur les parties du travail qu'elles doivent recouvrir. Le blanc, lorsqu'on le modèle, doit être délayé dans de l'essence maigre d'aspic, ou plutôt de spic, qu'on obtient par la distillation de la fleur du *Lavandula spica*. Il se pose et s'étale au pinceau, s'unit au moyen d'une aiguille fixée dans une hampe en bois, qu'on passe et repasse dans la pâte tandis qu'elle est encore fraîche.

D'autres couleurs, dites vitrifiables, sont composées à peu près comme les premières, avec cette différence que l'oxyde métallique, au lieu d'être dissous avec le fondant, y est seulement à l'état de mélange.

C'est en recevant le feu, une fois le travail fait, qu'elles se vitrifient. On s'en sert toujours au pinceau, après les avoir broyées avec de l'essence grasse de térébenthine ou de lavande (retirée des fleurs du *Lavandula officinalis*), qu'on rend plus fluide en l'additionnant d'essence maigre, tant pour peindre sur émail que sur verre, faïence ou porcelaine, à la différence près de la quantité de silice qu'on incorpore dans ces couleurs selon qu'on les veut plus ou moins fusibles.

Les anciens obtenaient des noirs avec de l'oxyde noir de cobalt et de l'oxyde de fer mélangés. C'est à l'aide de cette couleur qu'ils faisaient leurs traits et leurs retouches. Le mariage de Mars et Vénus, c'est à savoir un mélange de limaille de fer et de cuivre dissous dans l'huile

de vitriol (acide sulfurique), leur donnait un vitriol qui, calciné, produisait la poudre d'écarlate dont ils se servaient pour teinter les carnations de leurs figures et quelques accessoires, l'employant, comme toute couleur vitrifiable, au pinceau et broyée dans l'essence.

IV

Les anciens émailleurs faisaient usage de très bon cuivre, comme l'indique la rectitude des grandes parties planes de leurs œuvres, notamment dans les plats. Il provenait soit des mines de Rammelsberg en Hanovre, ouvertes dès 968, soit de celles de Fahlun en Suède, exploitées dès le règne de Magnus Smeck, en 1347, soit des mines de Thuringe. Ce cuivre était laminé au marteau, ce qui donne peut-être le secret de sa supériorité dans l'emploi. Le laminoir, dont l'invention est attribuée à Antoine Bruckner, semble avoir été appliqué pour la première fois à la monnaie de Paris, en 1553.

Au moyen d'un marteau spécial, on emboutissait les feuilles de cuivre sur un tas ou une bigorne d'acier, c'est-à-dire qu'on rendait concave d'un côté, convexe, par conséquent, de l'autre, les plaques destinées à être émaillées. Les formes cylindriques étaient obtenues sans soudure, qui se fût fondue au feu, à l'aide du banc à emboutir, puis on les perfectionnait au marteau. Les plats étaient, sans doute, estampés, puis battus. Le cuivre, bien embouti, bien aminci — condition essentielle pour que le travail n'éclatât pas au refroidissement par la rétraction du métal — était proprement décapé, recroui, puis, aussitôt, sans le laisser s'oxyder à l'air, couvert d'émail sur ses deux surfaces.

L'émaillage d'une plaque ou d'un vase se fait en étalant dessus le verre coloré ou incolore, pilé, lavé soigneusement, légèrement mouillé ; on se sert, comme nous l'avons dit, d'une spatule dont la grosseur est proportionnée au travail à faire. Une fois cette pâte d'émail déposée, étalée sur tout l'objet, et d'abord d'un seul côté, il convient de happer l'eau contenue dedans, au moyen d'un linge usé qu'on applique dessus. Blaise de Vigenère, dans un de ses commentaires des tableaux de Philostrate, dit qu'il faut avoir « du papier broyé mol comme du cotton et le tremper dans l'eau, puis l'espreindre afin qu'elle en sorte toute : et avec cela desseicher les émaux à mesure qu'on les couchera, tout ainsi qu'avec une éponge. » Le dessous de l'excipient ainsi préparé, on opère de même sur le dessus. La première opération s'appelle le contre-émail. Quand on émaille des surfaces courbes, pour que la poudre humidifiée ne coule

point sur les parties trop déclives, et y adhère, on additionne l'eau qui humecte l'émail d'une petite quantité de mucilage extrait du pépin de coing ou de poire. On unit bien l'émail avec la partie large de la spatule, on en fait évaporer l'eau qui demeure malgré qu'on l'ait épongée, puis on introduit l'objet dans le four, afin de parfondre l'émail, ce qui ne s'obtient pas toujours du premier coup.

Les fours des anciens étaient, ainsi que sont les nôtres, des fours à réverbère. Ils les chauffaient au charbon de bois, et nul n'allumait le sien sans faire une croix sur la porte et réciter une oraison. En décrivant les principaux émaux de la collection Spitzer, j'achèverai d'exposer, bien sommairement toutefois, les procédés de nos aïeux, différant, d'ailleurs, peu des nôtres.

V

La collection des émaux peints de M. Spitzer, emplissant trois grandes vitrines appuyées au mur, plus une moindre, faite à dos d'âne, se compose de cent cinquante-huit pièces, toutes remarquablement bien conservées. On peut les dénombrer ainsi :

Six triptyques, dont un par Nardon Pénicaud; quatre par Jehan Pénicaud, un par Pape.

Un diptyque par Pénicaud III.

Un grand tableau composé d'une plaque centrale encadrée de plaques moindres juxtaposées, par Léonard Limosin.

Cinquante-cinq plaques de grandeurs variées, formant tableaux, dont quatorze par Léonard Limosin, vingt et une par Pénicaud III, quatre par Pape, six par Pierre Reymond, deux par Suzanne de Court, quatre par l'anonyme au sigle K. I. P., trois d'artistes inconnus, une de travail italien.

Cinq portraits, dont quatre par Léonard Limosin, et un par Pierre Courteys.

Six revers de miroirs, dont deux par Jean Courteys, un par Suzanne de Court, un par Jehan Limosin, et un par Pierre Courteys.

Neuf paix, dont deux signées K. I. P., trois par Jehan Pénicaud, deux par Pénicaud Ier, une par Pierre Reymond, une d'artiste inconnu.

Deux grands plats ronds, dont un par Jehan de Court et un par Pierre Reymond.

Trois grands plats ovales, dont deux par Pierre Reymond et un par Pierre Courteys.

Vingt assiettes, dont dix par Jehan Courteys et dix par Pierre Reymond.

Deux petits vases, par Léonard Limosin.

Six aiguières, dont deux par Léonard Limosin, trois par Jean Courteys, et une par Pierre Reymond.



COQUILLE DE PÈLERIN EN ÉMAUX TRANSLUCIDES, PAR JEHAN II PÉNICAUD.

(Collection Spitzer.)

Neuf coupes, dont une par Suzanne de Court, une par Léonard Limosin, et sept par Jehan Courtois.

Six coupes à couvercles, dont quatre par Pierre Reymond et deux par Jehan Courteys.

Un couvercle de coupe, par Léonard Limosin.

Un chandelier sur paillons, par Jehan Limosin.

Deux coquilles de pèlerins, par Jehan Pénicaud.

Dix salières, dont une en forme de calice, deux en forme de piédouche et deux hexagonales, par Pierre Reymond ; une hexagonale, sortie de son atelier, une autre de même forme, par Suzanne de Court, et deux en forme de piédouche, de Jehan Courteys.

Dix coffrets, dont trois par Léonard Limosin, trois par Pierre Reymond, un de l'anonyme K. I. P., un de Jehan Pénicaud, deux du même, montés en cuir doré.

Un grand coffre à couvercle bombé, par Pierre Courteys.

Un encadrement composé de quatre écoiçons, qu'on peut attribuer à Léonard Limosin.

Je ne dirai rien ici de ces maîtres de Limoges, si dignement représentés par tant d'objets d'art de premier ordre. Feu Maurice Ardant, qui fut archiviste du département de la Haute-Vienne, a publié sur eux de nombreux articles fort érudits, dénotant des recherches patientes et heureuses. M. Alfred Darcel a réuni, dans son excellente Notice des émaux du Louvre, à peu près tout ce qu'on sait sur le compte de ces vaillants artistes. J'ai, pour ma faible part, donné dans mon livre, *Les Vieux Arts du feu*, tout ce que j'en sais. Je me contenterai de décrire brièvement ceux d'entre ces cent trente-huit objets ci-dessus énumérés qui me paraissent les plus remarquables et les plus intéressants.

VI

Parmi les triptyques, un des plus curieux est assurément celui de Nardon Pénicaud, ce doyen de nos peintres émailleurs, chef d'une véritable dynastie de bons maîtres. Ses œuvres sont fort rares. Le Louvre n'en possède que quatre. M. Spitzer n'en a qu'une, mais elle est de premier ordre.

Sur la plaque centrale de ce triptyque est peint un *Ecce Homo*. Le volet de gauche porte un *Baiser de Judas*, celui de droite une *Flagellation*. Les trois sujets sont exécutés d'après Martin Schongauer. Ils ont encore un aspect gothique fortement accusé.

Ces émaux de Nardon Pénicaud me semblent faits sur plaques recouvertes préalablement d'un émail transparent incolore, qui ne modifie le ton du cuivre qu'en l'éclaircissant. Il se pourrait qu'on eût incorporé dans ce fondant une faible quantité de blanc destiné à l'opaciser légèrement. Cette opération a constitué sur l'excipient une première *peau* très mince et suffisamment claire pour que les couleurs vitrifiées qu'on appliquera dessus puissent la laisser transparaître et donner tout leur éclat. Je suis

persuadé que cette peinture n'est pas exécutée sur une couche d'émail blanc ; la tonalité des bleus me le démontre de reste.

Une fois la plaque émaillée de la sorte, une fois contre-émaillée de ce ton sale dénotant que Nardon employait à cet usage des résidus d'émaux, une fois que passée au feu elle en est sortie bien glacée, le sujet, calqué sur le paradygme, dut être reporté sur elle à l'aide d'un poncis. Feu Galichon possédait les dessins d'après Nicolo del Abbate, qui servirent à Léonard Limosin pour reporter sur émail les deux anges tenant les instruments de la Passion, et qui font partie de la table votive dite *de la Sainte-Chapelle ;* ils sont piqués sur le contour. Le dessin, bien déchargé sur la plaque, l'artiste a dû le repasser à la couleur noire, couleur vitrifiable un peu plus siliceuse, afin de la rendre moins fusible et de lui permettre de supporter les feux ultérieurs qui cuiront les travaux superposés. Cette couleur a été employée au pinceau et à l'essence.

Le trait fait, ainsi que l'indication des plis des étoffes, il a fallu coller soigneusement, en leur place respective marquée par le poncis, cette grande quantité de petits ronds en clinquant d'or et d'argent que nous voyons briller sous l'émail coloré translucide, en forme de perles décorant le trirègne papal dont est coiffé Dieu le père, l'arc-en-ciel qui lui forme un dais, et les orfrois des bonnets et costumes. Cette besogne accomplie, le feu l'a fixée. Il a vitrifié la couleur vitrifiable, qui a marqué les traits d'une façon indélébile ; il a fait adhérer fortement les ronds de clinquant à la plaque.

C'est alors que les émaux translucides, ou opaques, tels que les jaunes, ont été appliqués au moyen de la spatule, broyés et mouillés, comme toujours, et distribués, selon leur ton, dans les différents endroits du champ de la plaque, y compris les menus ronds en clinquant. Les parties réservées aux chairs, aux draperies et autres accessoires devant demeurer blancs, sont alors couvertes d'un certain émail violacé sur lequel se fera plus tard l'application des blancs qui ne se peuvent modeler que sur un ton foncé.

Ce nouveau travail a été soumis au feu qui a parfondu les émaux. Il se peut qu'un seul feu n'ait point suffi et qu'on ait été contraint de recharger l'émail là où il aurait pu sauter ou ne point adhérer. C'est encore une nouvelle cuisson. Sans doute que l'artiste aura pris soin d'amincir son émail avec la pierre fraxinelle, ou de le polir à la main au tripoli. Nouveau feu. Il a fallu peindre les chairs. C'est ce qui a été fait avec du blanc bien broyé, mêlé d'essence de spic ; un pinceau délié en a déposé des gouttes sur toutes les parties lumineuses. Une fine aiguille, se promenant dans la pâte, a réuni ces gouttes tout en modelant le plus

possible, de façon que les demi-teintes se soient produites par une couche moins épaisse que les clairs, plus épaisse que les ombres. Ce tour de main constitue la plus grande difficulté pratique de l'art d'émail; on n'y réussit d'ailleurs que dans la proportion d'intelligence que l'on a du clair-obscur. Le blanc, bien qu'opaque, a une certaine translucidité quand il est dilué. Cela permet de le modeler en laissant transparaître plus ou moins le fond noir ou de couleur foncée; c'est ce dessous en émail violacé qui communique aux chairs de Nardon Pénicaud leur teinte caractéristique.



LUCRÈCE, GRISAILLE PAR L. LIMOSIN.
(Collection Spitzer)

Le feu a eu raison de ce nouveau travail. De la couleur noire vitrifiable, broyée à l'essence, employée au pinceau, sert à repiquer l'ensemble, à bien accuser les plis, les menus traits du visage, les lignes d'architecture et autres accessoires. Dans la plaque du milieu de ce triptyque on voit que les pieds du valet qui présente au Fils de l'Homme le roseau légendaire, sont peints entièrement après coup. Le noir a même quelque peu débordé sur les colorations ambiantes. Du rouge obtenu par un oxyde de fer, broyé et employé comme le noir, a servi à teinter légèrement les chairs, à peindre la sueur de sang du Christ. On a passé de nouveau l'émail dans le feu et l'on n'a plus eu qu'à poser l'or qui illumine les draperies, détermine certains objets, cerne quelques contours. Cet or a été employé moulu, délayé dans de l'eau gommée ou dans de l'essence grasse de térébenthine additionnée d'essence maigre, afin d'en augmenter la fluidité. Il a été posé à l'aide du pinceau. Un dernier feu fixe le travail, et l'émail sort du four complètement terminé. On voit que, comme main d'œuvre, ce genre de peinture est assez compliqué.

Il faut se garder de croire que les premiers traits qui déterminent les contours et les plis et transparaissent sous les émaux translucides aient pu être tracés sur le métal même. Ce qui serait faisable sur l'or, qui ne

s'oxyde point, ne l'est pas sur le cuivre ; car en retirant la plaque du feu il faudrait la décaper de nouveau, et cela au grand dommage du travail accompli.

Un autre triptyque de Jehan I Pénicaud attire et captive l'attention. Nous en donnons ici une reproduction. C'est, à mon avis, une des plus belles pièces de la collection. La table du milieu représente une *Annonciation*, le volet de gauche une *Nativité,* celui de droite une *Circoncision.* Le style de ce travail indique un modèle appartenant à l'école flamande du xve siècle. Les émaux des figures sont de la même qualité que ceux de Nardon. Les bruns violacés sont identiques. Les azurs, les verts, les bruns jaunes sont superbes. Les bleus turquoise sont magnifiques. Les plis des étoffes sont préparés et rechampis de même en noir, les lumières dorées des costumes sont appliquées avec une dextérité supérieure. Les paillons y sont pareillement posés en forme de perles sur les nimbes et orfrois, ainsi qu'au milieu de chaque dalle du pavement. Les blancs sont modelés sur le même ton violacé, et le caractère des têtes dénote une tradition de famille.



CALVIN, ÉMAIL DE L. LIMOSIN.
(Collection Spitzer.)

Chacune des tables de ce triptyque a pour base une plaque barlongue émaillée en bleu translucide sur le cuivre. La plaque de gauche est ornée d'un écu d'argent aux trois lions d'or debout, lampassés de gueules, armés et couronnés d'or, chargé d'un écu d'azur aux six billettes d'or, trois en chef et trois en pointe, à la bande de même. La plaque de droite porte un écu de gueules au chevron d'hermine accompagné de trois molettes d'argent; deux en chef et une en pointe. Ce dernier écusson, sauf le métal des molettes, est celui de la maison de Lorgeril. Il se pourrait que l'artiste n'ait apporté qu'un soin distrait dans son travail au point

de vue du blason. C'est ce que je ne saurais décider pour le moment.

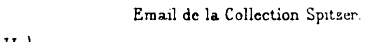
Sur la plaque du milieu, ces deux écus sont accolés en losange; preuve que ce beau triptyque a dû être fait pour quelque noble dame ou demoiselle. Deux anges volants servent de support à ces armes accolées. L'argent de ces armoiries est rendu au moyen d'un paillon de ce métal, couvert d'une couche d'émail d'un bleu très pâle, qui pourrait bien n'être que du fondant altéré par une réaction chimique. Le champ de gueules est obtenu au moyen d'un rouge opaque de ce ton sourd que donne l'oxyde de fer.

Un troisième triptyque attribué à ce même Jean I Pénicaud, représente un *Calvaire*. A gauche est une *Flagellation*, à droite une *Descente de croix*; le tout d'après maître Zwall. Un petit coq, dans le fond du panneau de droite, indiqué en blanc sur violet, montre bien comment est fait le travail des chairs. Les paillons affectent la forme de perles, de même que dans les deux triptyques déjà décrits.

Je dois signaler un fort beau triptyque de Pape, entièrement en grisaille; ce qui veut dire qu'il est exécuté uniquement avec du blanc sur une plaque émaillée d'abord en noir vitrifié.

La pièce du milieu représente la *Prédication de saint Jean-Baptiste*, le volet de gauche le *Baptême du Christ*, celui de droite la *Décollation du saint*. Chacun de ces panneaux est surmonté d'une plaque. Celle qui est située au-dessus de la plaque centrale est un plein-cintre portant Dieu le Père créant le monde; celles qui sont au-dessus des volets sont des quarts de cercle portant chacun un ange sonnant de la trompette.

Ce travail en grisaille est, comme nous l'avons dit, celui qui présente le plus de difficultés. Là, pas d'artifices, de colorations brillantes, de paillons captieux qui en imposent aux personnes peu instruites. Tout y doit être exécuté avec du blanc broyé et employé à l'essence de spic, mené rapidement au pinceau, modelé à l'aiguille avec des soins infinis, mais prestement; car une fois l'essence évaporée, ce qui ne tarde guère, le blanc ne se conduit plus, et l'aiguille y laisse les marques de son passage. Après que le sujet a été décalqué sur la plaque, il faut couvrir celle-ci entièrement, en modelant au fur et à mesure, sans trop charger en blanc tout d'abord, et ne rendre que les demi-teintes foncées entrant, bien fondues, dans les ombres. L'émail blanc, séché sur un fourneau, dégagé de tout reste d'essence, est souvent, chez les anciens surtout, notamment chez Pierre Reymond et Jehan Courteys, repris par des hachures obtenues au moyen d'une pointe, quelquefois même, du bout taillé de la hampe du pinceau. On enlève ainsi l'émail blanc revenu à l'état pulvérulent, et le fond noir, mis à nu, apparaît sous forme de traits



Félix Buhot sc.

Email de la Collection Spitzer.

L'ADORATION DES MAGES (GRISAILLE ATTRIBUÉE À JEAN PENICAUD II.)

Gazette des Beaux-Arts.

Imp Cadart. Paris

fins qui accentuent vigoureusement les ombres du tableau. On solidifie le tout au four, puis on revient par dessus avec un nouveau modelé, quelquefois avec un troisième et même un quatrième, accusant toujours davantage les lumières, jusqu'à ce que le clair-obscur ait atteint l'effet souhaité. On cuit chaque fois, bien entendu, on repique avec de la couleur noire, on recuit de nouveau, enfin on pose les ors qui demandent également un feu.

Ces grisailles de Pape ont une grande vigueur et sont largement exécutées. Elles réunissent toutes les qualités qui caractérisent ce maître et le font aisément reconnaître.

Les autres triptyques de la collection sont assurément bien dignes d'une mention spéciale; mais il faut savoir se borner. Toutefois, je ne puis passer sous silence le remarquable diptyque de Jehan Pénicaud II.

La feuille de gauche représente une *Adoration des Bergers*, celle de droite une *Adoration des Mages*. L'emploi exclusif du paillon donne à ce bel ouvrage un éclat magique. Des feuilles d'or et d'argent, battues très minces, ont été collées sur toute l'étendue des plaques de cuivre préalablement recouvertes d'un émail bien glacé, découpées selon les contours des figures et juxtaposées; l'argent pour être recouvert par les bleus, les verts, les violets, l'or par les rouges, les jaunes et les bruns. On se sert du mucilage extrait des pépins de coings pour fixer ces feuilles de métal sur la plaque émaillée. Une fois qu'ils y sont collés, bien également étendus, on trace en noir vitrifiable les contours des figures de la composition, on indique les draperies, on procède enfin comme il a été dit plus haut et les opérations subséquentes sont exactement les mêmes.

Parmi les cinquante-cinq tableaux ou plaques, il faut, en premier lieu, citer le *Quos ego* de Léonard Limosin.

Cette interjection que profère Neptune contre les vents déchaînés sur la flotte du fils d'Anchise, est demeurée, dans toute mémoire d'écolier, un exemple fameux de la réticence. C'est la scène bien connue décrite par Virgile au premier livre de l'*Énéide*, que le plus illustre des émailleurs limousins a représentée d'après l'estampe fameuse de Marc-Antoine. Il en a fait un tableau complexe, suppléant, par une heureuse combinaison de tableaux moyens ou petits, au manque de surface qui est imposé à l'artiste émailleur.

La plaque centrale où se voit le Dieu des mers est oblongue. Elle mesure, autant que j'ai pu m'en assurer, 27 centimètres de haut sur 21 de large.

C'est une grisaille teintée. Neptune, debout sur un char en forme de coquille, est nu; il commande aux flots d'un geste souverain. Les vents,

figurés par des têtes soufflant, peuplent les nuées moutonneuses; des tritons nagent parmi les vagues soulevées. La flotte du prince troyen s'aperçoit noyée dans le lointain.

Tout le travail est exécuté en grisaille sur une plaque émaillée préalablement en bleu foncé, sauf le char qui laisse transparaître le cuivre recouvert seulement d'une couche d'émail brun jaune. Le ciel, la mer, les figures, les hippocampes sont modelés en blanc à l'aiguille, puis sont repris en noir vitrifiable. Le ciel est teinté en bleu clair azuré, au pinceau et à l'essence, de même nature que le noir, la mer est peinte de la même façon en vert bleuâtre. Les chairs sont légèrement nuancées de rouge de fer et l'or est appliqué, comme toujours, au dernier feu.

Ce premier tableau, pièce maîtresse de l'œuvre, est encadré par une série d'autres plaques juxtaposées. Au sommet se trouve un rond accolé de deux rectangles, dont le côté droit de l'un et le côté gauche de l'autre épousent la circonférence de la plaque arrondie. Sur cette dernière, l'artiste a peint un Jupiter assis, les pieds posés sur un aigle; Vénus est suppliante à sa gauche, Mercure, à sa droite, se dispose à obéir aux ordres de l'Altitonnant qu'entoure le Zodiaque. La plaque de gauche montre Junon traînée sur un char par deux paons blancs; Éole, vêtu du pallium, le manteau héroïque, reçoit le commandement de la déesse.

La plaque de gauche représente Vénus allant implorer le maître des dieux. Elle est assise sur un char tiré par quatre colombes que guide un enfant ailé; un autre pousse le charroi, un troisième balance une palme. L'Amour apparaît ceignant son carquois. Le reste de l'encadrement est formé de plaques aboutées représentant des scènes diverses de l'arrivée d'Énée à Carthage et de sa réception par Didon. Au bas de quelques-unes de ces plaques se lisent les inscriptions latines suivantes tracées en or :

Eolus immitit ventos Junone precante.
Trojanos vagos lybicas expellit in oras.
Solatur Venerem dictis pater ipse dolentem.
Æneam recipit pulchro Cartagine Dido.
Cui Venus Ascanii sub imagine mittit Amorem.

Ces émaux, d'un noble style, sont réveillés par de brillants paillons, généralement verts et bleus, d'un très bel effet. Ils forment, autour du sujet principal, un encadrement composé de quatorze plaques. Une seconde bordure, faite de douze plaques oblongues, séparées par huit petites plaques rondes, toutes décorées d'un léger travail en or, enferme ce magnifique ensemble, où l'on ne compte pas moins de trente-cinq plaques

d'émail. Ce bel objet d'art serait digne de figurer au Louvre à côté des plaques votives de la Sainte-Chapelle.

M. Spitzer possède, entre autres nombreux émaux du même Léonard Limosin, une plaque représentant le *Couronnement de la Vierge*. Le sigle du maître, L. L., est inscrit sur un nuage. Cette œuvre accuse la liberté d'exécution qui caractérise Léonard. Toutefois, il faut bien le dire, elle trahit toute la part de valeur que nos Limousins reçoivent de leurs modèles. Livrés à leurs propres forces, ils montrent une certaine faiblesse de dessin. On peut s'en convaincre, si l'on examine les images des deux donataires peintes par l'artiste au bas de ce tableau. Elles n'ont rien du grand style des figures et font avec celles-ci un contraste pénible.

Nous signalerons encore parmi les plaques dues à Léonard :

Une Annonciation tout en paillons.

Deux sibylles, *Lyca* et *Frigia* (pour *Lybica* et *Phrygia*), qui sont plutôt de quelque compagnon du maître que de lui. Ces plaques font partie de cette série complète des sibylles et des prophètes que possède M. le baron Gustave de Rothschild.

Une petite plaque représentant *Lucrèce* se perçant le sein d'une épée, jolie grisaille relevée d'or.

De Jean I Pénicaud, nous avons admiré une belle plaque sur laquelle est peinte une *Arrestation du Christ*, d'après Martin Schongauer ; un ciel bleu intense, constellé d'or, y est d'un remarquable effet. De Jean Pénicaud II nous citerons une *Cène* et une *Apparition du Christ à Magdeleine*. Deux fort belles grisailles, un *Saint Matthieu* et un *Saint Jean l'Évangéliste*. Ces figures, à mi-corps, sont traitées largement sur noir, d'une exécution très serrée ; elles sont encadrées, l'une et l'autre, de quatre plaques oblongues chargées d'un émail brun rehaussé d'ornements en or.

Une plaque appelle l'attention, parce qu'elle reproduit un des quarante bois du Virgile publié par Sébastien Brandt, en 1502, aux frais de maître Jean Grueninger. Elle représente l'apparition de l'ombre d'Hector à Énée. C'est une production de l'atelier de Jehan I Pénicaud.

Deux autres plaques de Pénicaud II, d'après Marc-Antoine, sont curieuses par la facture libre du travail, un peu lâché, toutefois. L'une d'elles représente Alexandre le Grand enfermant dans une précieuse cassette provenant des dépouilles des Perses, la fameuse diorthose que ce prince fit faire des œuvres d'Homère dont il lut tous les livres de suite, en compagnie de Callisthène et d'Anaxarque. L'autre plaque retrace un épisode de la vie du conquérant. Ce sont deux grisailles. Des trophées en or brillent dans le fond. Un encadrement fait de plaques oblongues

d'émail rouge mis à même sur le cuivre et décoré d'ornements en or, enferme l'une et l'autre de ces compositions.

Mais la merveille de la collection est, sans contredit, une *Adoration des Mages* rappelant le tableau d'Albert Dürer qui se voit dans la Tribune du palais des Offices à Florence. On l'attribue, comme il y a grande apparence, à Jean Pénicaud II. Un très habile homme a pu seul exécuter cette



AIGUIÈRE EN GRISAILLE, PAR PIERRE REYMOND

(Collection Spitzer).

admirable grisaille, où l'emploi du blanc sur le noir est tout à fait de main de maître, d'un modelé délicieux, d'une délicatesse de touche extrême, d'une entente du clair-obscur vraiment savante, dont notre reproduction à l'eau-forte peut faire comprendre le charme.

L'artiste inconnu qui signe K. I. P est représenté par quelques petites plaques. Une d'elles, toute jolie grisaille teintée par endroits, est une reproduction de la Vierge à la poire d'Albert Dürer, gravée sur cuivre, dont le dessin original est conservé au Musée de Berlin. Les vête-



GRAND PLATEAU EN GRISAILLE, PAR PIERRE REYMOND

(Collection Spitzer.)

ments de la Madone retombent en plis abondants; le contraste entre les ombres d'un blanc bleuâtre et les lumières d'un blanc jaune, produit un effet de pâle soleil qui est délicieux. Le terrain est teinté d'un gris vert délicat; des massifs de verdure pâle, coupés par une allée d'un blanc de neige, font, avec la candide figure de la Vierge, avec le ciel formé par le fond noir ménagé de la plaque, une opposition pleine d'originalité et de caractère. C'est un vrai bijou, probablement une de ces *paix* qu'un clerc fait baiser aux ecclésiastiques assistants.

Je ne puis passer sous silence une belle grisaille nous montrant les *Trois Grâces*, de Marc-Antoine, d'après l'antique; au bas de la plaque se trouve l'inscription : SIC ROMÆ NIVEO CARITES EX MARMORE FVLGENTE. Cette grisaille est encadrée d'une bordure en émail bleu chargé d'arabesques d'or. C'est l'œuvre d'un Pénicaud.

On doit encore à un Pénicaud deux rares coquilles de pèlerin, dont les émaux translucides sont appliqués en bandes tranversales directement sur le cuivre. Elles garnissaient sans doute une aumônière.

Parmi les cinq portraits que possède M. Spitzer, celui de Calvin, celui de Melanchton et celui de François Ier offrent un très-grand intérêt. Le portrait de Calvin le représente de face, portant une longue barbe et vêtu de noir; il est daté de 1535 et signé L. L., c'est-à-dire Léonard Limosin, qui est l'auteur des deux autres, ainsi que d'un quatrième, celui d'un réformateur, probablement, dont le nom ne m'est pas connu. Le portrait de Calvin s'enlève sur un fond en paillon vert d'un ton extrêmement délicat. On y retrouve l'emploi de couleurs translucides. La barbe, colorée en brun, est chargée de fondant qui lui donne une assez grande saillie. Le portrait de François Ier est une grisaille sur fond noir. Le roi est représenté en buste. C'est bien là cette face large et sereine, digne de surmonter le grand corps vigoureusement charpenté que l'on sait. L'expression de bonne humeur brillant sur ce visage convient au prince qui fit de si beaux coups à Marignan et ailleurs. Ce sont ces petits yeux fins et souriants, c'est ce grand nez que l'Arétin a traité de *principale* et de *divino*, que Louis Alleaume a célébré comme couvrant entièrement la monnaie de son règne :

Occupat immenso qui totus numismata naso !

Ce portrait est peint sur une plaque ronde mesurant 0m,17 de diamètre; c'est, comme je l'ai dit, une grisaille. Les cheveux, la barbe, les sourcils, les yeux, sont repeints en brun; les chairs, à peine modelées en blanc, sont reprises et redessinées en rouge. Le vêtement est exécuté en *sgraffito*



COFFRET EN ÉMAIL, GRISAILLE TEINTÉE ATTRIBUÉE A JEHAN PÉNICAUD

(Collection Spitzer.)

d'or. C'est-à-dire que ce métal, délayé à l'eau, a été étendu sur toute la superficie de la plaque recouverte par le costume, puis, qu'il a été travaillé à la pointe, par enlevage, pour mettre à nu l'émail noir partout où l'on a voulu obtenir des traits propres à rendre les ornements liassés du pourpoint.

Le cinquième portrait, au fond bleu tiqueté d'or, représente un personnage que je ne connais pas, sans doute quelque docteur. Il est signé P. C. au revers, ce qui dit assez qu'on le doit attribuer à Pierre Courteys.

Les cinq grands plats décorés en grisaille sont d'une rare beauté, d'une qualité tout à fait supérieure, d'une conservation parfaite. C'est d'abord un grand plat rond qui porte cette inscription sur l'ombilic : A LIMOGES, PAR JEHAN COVRT DIT VIGIER. 1558. Il représente un triomphe de Cérès. La divinité, assise sur un char, est précédée et suivie de porteurs et porteuses d'instruments aratoires. Le marli est richement décoré d'enroulements de feuillages s'épanouissant en fleurs chargées d'une tête d'enfant, de dauphins dont la queue se roule en élégants rinceaux. L'ombilic du plat, formant relief, porte une tête héroïque peinte en grisaille, comme tout le plat.

C'est encore un autre plat rond, par Pierre Reymond, tout aussi beau, si ce n'est plus, tout aussi richement décoré que celui de Jehan de Court. Il représente l'histoire d'Adam et d'Ève, d'après Marc-Antoine. C'est une magnifique grisaille qui porte, avec le sigle P. R., la date de 1563.

Trois plats de forme ovale brillent intacts, comme s'ils sortaient du four. Le premier est de Pierre Courteys ; il traduit la noble composition, bien connue, du Festin des dieux. Le second et le troisième sont de Pierre Reymond, et représentent, l'un, le Jugement de Pâris, l'autre, des scènes sous forme d'allégories, portant des inscriptions, comme : la Genèse, le Péché, l'Homme, le Prophète, notre Justice, la Gloire, la Mort, la Loi, notre Victoire. Ces trois plats, ainsi que le rond de Pierre Reymond, sont exécutés d'après des dessins de Marc-Antoine. Les excellents artistes émailleurs ont fait montre là d'une bonne science graphique, et ont su conserver dans les figures la saveur du haut style de Raphaël. Le plat qui représente le Jugement de Pâris est orné, sur le marli, d'une bordure en grotesques où se voient des satyreaux poussés par des satyres sur des chars en forme de lampe antique, attelés de grues au col démesurément long. Quelques satyreaux à têtes de lapins exécutent sur des chiens des exercices de haute école. Le revers de ces beaux plats est très richement décoré d'arabesques en or, de cartouches variés en blanc, d'une configuration pleine, d'une fantaisie extrêmement ornementale. On comprend qu'élevés par les mains des pages ou des écuyers, au-dessus

de l'œil des convives assis, il importait que le dessous de ces plats fût d'un aspect digne du dedans. A vrai dire, je ne pense pas qu'on employât beaucoup cette délicate vaisselle au service de la table. La fragilité de la couverte vitrifiée, sa susceptibilité extrême à subir l'action des acides, obligeaient à la maintenir en permanence sur les hauts buffets d'apparat des salles féodales.

Ces plats allaient accompagnés généralement de buires ou d'aiguières.



SALIÈRE, GRISAILLE PAR PIERRE REYMOND

(Collection Spitzer).

L'ombilic en talus qui en décore le milieu était fait pour maintenir l'assiette du vase léger posé dessus. M. Spitzer possède deux buires et quatre aiguières à goulot. Les deux buires, vases à anse à la gueule évasée, sont décorées par Léonard Limosin, en grisailles légèrement teintées par endroits de couleur translucide. La signature se remarque, presque effacée, au-dessous du bec. Une des aiguières est de Pierre Reymond, c'est celle que nous reproduisons ici; les trois autres sont de Jehan Courteys. Elles sont exécutées en grisaille, ornées à ravir de délicates configurations, de sujets des plus décoratifs, combats de cavaliers, ébats de néréides,

triomphes divins, figures nues tenant des branches, têtes enfermées dans des couronnes, guirlandes de fruits, etc., tant sur la gorge que sur la panse, tant sur le goulot que sur le pied.

L'aiguière peinte par Pierre Reymond porte sur sa panse une Diane triomphante, traînant, enchaînés à son char, Vénus et l'Amour. Comme le même sujet est reproduit sur la gorge d'une des aiguières de Jehan Courteys, il y a une intéressante comparaison à faire des deux maîtres, tout à l'avantage, selon moi, du premier, dont la manière est plus large et l'exécution plus habile.

Deux très petits vases accompagnent ces aiguières ; ils sont également en grisaille sur émail noir.

Je ne sache rien de plus beau dans l'espèce que les six coupes à couvercle, dont quatre sont dues à Pierre Reymond et deux à Jehan Courteys. Ces pièces magnifiques affectent la forme de ciboire. Elles sont décorées de grisailles charmantes sur toute la superficie extérieure, aussi bien que sur la superficie intérieure. Plus beaux objets n'existent nulle part.

Les coupes, avec ou sans piédouche, sont richement représentées dans cette précieuse collection. Il en est une, entre toutes, qui fixe l'attention du curieux et de l'observateur. Léonard Limosin a peint dessus, avec la libre allure de sa méthode, un David vainqueur de Goliath. Les émaux colorés y sont distribués en tons très doux. Cette peinture reproduit une plaquette de bronze du commencement du XVI[e] siècle. M. Spitzer en possède une épreuve. M. Ch. Ephrussi en a également une toute semblable, sauf de légères modifications dans les accessoires du fond. On croit pouvoir attribuer ce joli bronze à Jehan Florentin.

Des paillons verts et bleus d'un grand éclat, associés à des paillons de nuance plus douce, égayent une riche coupe décorée par Suzanne de Court, représentant Jésus et la Samaritaine. Une autre coupe, peinte par Jehan Courteys, et dont le sujet est Mutius Scævola se brûlant le poing en présence du roi Porsenna, laisse apparaître, aux yeux expérimentés, tout le processus des opérations ci-dessus brièvement indiquées. Notons surtout deux coupes de Jehan Courteys, représentant toutes deux, d'après un même dessin, *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher*. L'une est richement décorée au moyen de paillons et de colorations translucides, l'autre est une grisaille parfaite.

Les assiettes, au nombre de vingt, nous offrent, avec une série de jolies grisailles exécutées par Jehan Courteys et Pierre Reymond, d'après Étienne de l'Aulne, quelques superbes pièces, modèles admirables de l'emploi des paillons et des colorations translucides.

Les salières sont aussi de curieux spécimens d'émaillerie. Une des plus belles a la forme d'un calice ; elle est l'œuvre de Pierre Reymond. La grisaille, sur fond noir, est fine, remarquablement exécutée, comme tout ce qui provient de ce maître. Deux autres salières, signées P. R., sont en



SALIÈRE EN FORME DE CALICE, GRISAILLE PAR PIERRE REYMOND

Collection Spitzer.

forme de piédouche. Sur l'une est peint Actéon surprenant Diane au bain, sur l'autre se voit le fils d'Aristée et d'Autonoë déchirés par ses chiens, dont je me dispense de donner ici les cinquante noms. Deux salières hexagonales, à double fond, appartiennent encore à Pierre Reymond. Elles sont charmantes et portent sur leurs pans les douze travaux d'Her-

cule supérieurement peints en grisaille. Une autre paire, semblable en tout à celle-ci, mais légèrement teintée de couleurs vitrifiables, est attribuée à Pierre Reymond. Elle provient seulement de son atelier. Une salière du même maître, isolée, en forme de piédouche, est décorée d'une belle grisaille qui représente les *Adieux de Joseph à son père*. Le creux au sel, comme on peut le voir sur la gravure, porte une tête casquée entourée d'un ornement de cartouches contenant des fruits.

Je citerai encore une salière hexagonale ornée de figures d'après Hans Sebald Beham, ainsi qu'une autre, de même forme, due à Suzanne de Court. Elle est exécutée en paillons brillants qui revêtent de petites figures allégoriques, entre autres celle de l'*Abondance* et celle de la *Justice*. Dans le creux au sel, on remarque une tête accommodée à la mode des dernières années du XVI[e] siècle. C'est sans doute un portrait dû à Suzanne. Le dessin de cette curieuse salière est barbare, il trahit l'insuffisance du savoir.

Je signalerai, en passant, un superbe chandelier dont le pied est relevé en bosses. Tout l'objet est couvert de paillons finement exécutés par Jehan Limosin.

Parmi les coffres, c'en est un des plus remarquables que le petit à fond noir couvert d'une grisaille adorablement modelée, où les contours des figures s'évanouissent dans le fond par un passage des plus habile ment rendus. C'est l'œuvre de Jehan Pénicaud II. Un autre coffret, également à fond noir, nous montre les profils au *mentum prominulum* des douze Césars, enclos dans des couronnes de lauriers soutenues chacune par une couple d'enfants ; cette grisaille est légèrement teintée. La gravure donnera une idée plus claire que toute description.

Je terminerai par quelques mots sur le superbe coffre de Pierre Reymond, décoré de sujets empruntés à l'œuvre de Raphaël à la Farnésine. Le couvercle de ce coffret, d'un prix inestimable, est formé de cinq plaques, une grande centrale sur laquelle est peint le *Festin des dieux*, et quatre plaques oblongues fort étroites, encadrant la grande.

Ces quatre plaques oblongues sont décorées de Centaures et de Satyres, d'Amours se jouant dans des cartouches, de masques et de fruits. Sur le panneau de face du coffre, on voit les Titans foudroyés. Sur celui de droite, l'Amour auprès de Vénus semble lui montrer la pomme conquise, et trois chanteurs célèbrent le triomphe de Cythérée. Sur le panneau de gauche, l'artiste a peint la fable d'Apollon et de Daphné. Le panneau de derrière ne porte aucune plaque.

Ces émaux sont d'une exécution absolument parfaite. Toutes les ressources de l'art y sont réunies. Blancs délicatement modelés, draperies en paillon demeurant souples, draperies préalablement exécutées en blanc

et recouvertes après d'émaux colorés translucides, habiles et délicates reprises à la couleur vitrifiable, touches d'or adroites et discrètes. Le caractère du dessin de Raphaël subsiste là tout entier. Cet objet d'art si rare, si précieux, n'en tire pas son moindre lustre.

Qu'on n'en doute point, c'est par leur style emprunté aux maîtres que les travaux d'émaillerie du XVI[e] siècle occupent une place aussi honorable dans la hiérarchie des arts. Le métier, si compliqué qu'il soit, si mystérieux qu'il paraisse être, ne peut éblouir que les personnes de mince doctrine, que le menu peuple des amateurs. Ceux qui savent les mystères de la ligne, qui connaissent le secret des formes ne se laisseront jamais capter par les tours de force de la main; sans dédaigner cette grande adresse, ils ne tiendront jamais que pour un *caput mortuum* l'œuvre où la chaleur de l'intellect n'aura pas apporté la vie. Aussi c'est en reproduisant les œuvres des grands artistes de la Renaissance que les modestes émailleurs de Limoges ont pénétré leurs travaux d'une noblesse qui rayonne au travers. Ces grands artistes eux-mêmes, où donc ont-ils puisé cette sève féconde qui fit épanouir en une si vaste frondaison l'arbre immortel de leur génie? dans le sol inépuisable de l'Antiquité. C'est une pensée juste de Gœthe que celle-ci : « Il faut avancer quelque chose aux arts de tous les pays : l'art grec est le seul dont on reste toujours débiteur. »

CLAUDIUS POPELIN.



LE SALON DE 1881

DESSINS ET AQUARELLES



L n'y a guère à signaler dans la première catégorie, dans les dessins, que les œuvres de MM. J.-P. Laurens, Hédouin et Lhermitte.

Nous retrouverons M. Hédouin à la section de gravure. Les dessins de M. J.-P. Laurens sont destinés à illustrer les *Récits mérovingiens* d'A. Thierry. Il y en a quatre. Ils sont variés d'aspect, très étudiés, très médités. Peu d'artistes apportent à ces sortes de travaux pareille conscience, autant de réflexion et de recherches. Le seul cependant qui soit vraiment original est le *Monastère de Saint-Martin*. Le groupe des moines se profile curieusement sur le ciel. La tache me semble un peu trop noire, cependant, et le graveur, s'il a de l'œil, en atténuera instinctivement la valeur.

J'ai déjà parlé du *Pot de vin* de M. Lhermitte à propos de ses paysans. Son *Quatuor* est remarquable par la disposition et par la distribution de la lumière, par l'aisance et par la finesse de certaine physionomie de musicien. Chose singulière, l'artiste qui est trivial avec les paysans qui lui sont cependant familiers, s'est montré du premier coup un aimable mondain.

J'ai quelque peu appauvri et défloré cette section en parlant par anticipation, au chapitre du paysage, du *Poste de secours,* peint au pastel et à la cire par M. Cazin. La gouache de M. Alfred Méry, l'*Ile de Croissy,* se rapproche du *Poste de secours* par une sorte de parenté assez marquée avec Corot, ce patriarche des crépuscules.

Dans une étude sur les expositions ouvertes en ce moment à Paris, en dehors du Salon, que le *Correspondant* a publiée dans le numéro du 10 juin dernier, j'ai eu occasion de signaler l'extraordinaire vitalité de l'aquarelle en ce moment. Elle jette un dernier éclat sur le paysage, et égaye son déclin probable, en tout cas son affaiblissement manifeste dans la peinture à l'huile, par de véritables tours de force, d'adresse, de délicatesse. Jamais les ressources du procédé n'ont été exploitées avec plus de pénétration par des yeux plus subtils, des mains plus alertes et de plus charmantes organisations. Si l'on veut bien réfléchir que l'Exposition des Aquarellistes est, en quelque sorte, permanente à Paris, soit à la rue Laffitte, soit dans quelque cercle artistique, on s'étonnera que le Salon ait encore pu réunir un ensemble d'œuvres aussi intéressantes que le clair et magistral paysage de M. Harpignies : la *Loire à Nevers,* les vues de Venise de M. Sargent, le *Rendez-vous de la Chasse au loup*, de M. de Katow, *A l'ombre*, l'aquarelle de M. de Clermont, le *Bargello,* et un *Couvent de Venise*, de M. Eugène Claude, une *Rue de Saint-Martin-Lantosque*, de M. Simon; les aquarelles de MM. Roussoff, Cassagne, Lessi, Bourgoin, Cicéri, Porcher, Morlot, Pattison. Heins, de Mme Clara Montalba.

Si Mme Madeleine Lemaire avait exposé, cette vérité eût apparu clairement, que la loi salique est abolie dorénavant, pour l'aquarelle comme pour la peinture à l'huile dans le joli royaume des fleurs. Non seulement l'émancipation est complète pour les femmes, mais nous sommes évidemment tombés en quenouille. Nous n'avons point la reine, il est vrai, mais il y a là de grands feudataires; MM. Lansyer et Parvillée qui nous donnent, celui-là dans ses deux éventails : *Feuille de sycomore, pétunias, fuchsias et vignes;* celui-ci, dans son *Étude de fleurs*, l'impression des finesses du Japon; MM. Schuller avec ses Chrysanthèmes, Dupras avec ses fleurs variées, Lecreux avec ses Reines-marguerites, enfin, un élève de M. Galland, M. Morand, avec ses Giroflées, forment un groupe très agréable, ayant, à des degrés divers, le don de la couleur, de la grâce, ou le sentiment décoratif.

Somme toute, si l'on réunissait dans un Salon idéal toutes les productions des aquarellistes que Paris a vues en 1881, on aurait l'une des manifestations les plus curieuses et les plus satisfaisantes du talent contemporain s'exerçant dans des conditions normales de santé qu'on ne rencontre pas au même degré dans les autres provinces des arts du dessin.

GRAVURE ET LITHOGRAPHIE

On n'a qu'à se reporter par la pensée à ce qu'aurait pu être un Salon français de gravure durant les deux derniers siècles, et même dans les commencements du nôtre, et à le comparer aux expositions de cette section des arts du dessin depuis vingt ans, pour être fixé sur les destinées de la gravure en taille-douce. Les Académies, les chalcographies papales, impériales, royales ou nationales, les Sociétés de gravure, les efforts généreux des grandes *Revues* d'art, les fantaisies et la magnificence de quelques Nababs n'y pourront bientôt plus rien; le mode se meurt. La lente et pénible gravure ne peut plus lutter contre les éléments. La Science et l'Économie conspirent contre elle. Comment résister à de semblables puissances? C'est une plante que notre sol moderne se refuse à nourrir. Quand les conquêtes du soleil ouvrier, la photographie et les divers procédés d'héliogravure inquiètent l'art lui-même, l'art des maîtres peintres, des inventeurs, comment s'étonner si l'art des reproducteurs, des copistes, si grand qu'il soit, ne résiste pas aux premiers assauts de ses triomphants compétiteurs?

Je suis de ceux qui regardent avec un regret plein d'émotion et de reconnaissance les vrais artistes qui apparaissent dans l'histoire de l'art et la procession des grands hommes, appuyés sur l'épaule ou le bras des maîtres : Marc-Antoine et Edelinck avec Raphaël, Bolswert et Paul Ponce avec Rubens, Jean Pesne avec Poussin, Gérard Audran, allant de ce dernier à Lebrun, à Lesueur, tous nobles acolytes, espèces de familiers ou de confidents des héros, les encensant, les présentant à la foule, multipliant leurs admirateurs et, parfois, assurant leur durée contre les accidents ou les injures du temps. Que resterait-il, sans la gravure, du *Testament d'Eudamidas?* Mais on ne peut pas empêcher le monde d'évoluer, d'accomplir ses destinées, surtout de faire ses affaires, malgré les rêves ou les *desiderata* des artistes. La faculté qu'a reçue l'homme de se perfectionner, de s'élever, si elle est universelle, n'est point simultanée. Chaque art, chaque industrie, chaque développement de son esprit, de son imagination, de son âme, de ses forces intellectuelles et même physiques, a son heure de progrès, d'ascension, son apogée, puis survient le déclin lent ou subit, suivant les circonstances. Cette fois, elles sont rapides et irrésistibles.

Les dernières découvertes scientifiques, leur application à l'industrie et à l'art ont eu, au XIXe siècle, le caractère d'une explosion. Elles ont surpris le monde; plus d'une fois, elles l'ont blessé. Comme elles lais-

saient debout, autour de nous, des hommes qui étaient le produit d'un autre état ou social, ou scientifique, ou philosophique, ou artistique, on a pu croire tout d'abord que l'effet ne serait que momentané. Il semblait ne résulter que du trouble et de l'étonnement général ; au fond, il résultait de la force des choses. On aura beau insister sur la remarque essentielle que la main de l'homme et l'interprétation de l'homme donnent aux choses un prix inappréciable qu'une mécanique quelconque n'atteindra jamais, cela ne suffira pas à sauver la grande gravure.

Il faut en faire son deuil sans jeter cependant les hauts cris ; car les besoins esthétiques de l'humanité ne sont pas diminués pour cela, on en pourrait fournir mille preuves, et ils trouveront une autre issue, d'autres modes d'expression, chez les races artistes, même dans une époque scientifique et utilitaire. Nous ne verrons donc pas plus refleurir la gravure en taille-douce que nous ne verrons reverdir la glyptique chez les modernes, qu'on ne reverra au Japon ces bijoux de goût et d'exécution, en laque, en ivoire, en jade, qui tiennent dans le creux de la main et qui demandaient deux mille journées et des années d'attente à des artistes qui se contentaient de l'équivalent de quinze centimes par jour. Tout cela est fatal. L'état scientifique et économique du monde influe d'ailleurs à la longue sur la constitution même des races, en sorte que tout s'oppose à la fois à ces retours. Il faudrait des nerfs antédiluviens, une faculté de patience et un désintéressement qui ne peuvent être, à notre époque, réservés qu'à des êtres si exceptionnels, que cela exclut toute idée de renaissance. Pour la gravure, je le répète, bien qu'elle n'exige pas la longueur de temps que le vulgaire croit, puisque Gérard Audran a pu exécuter en six ans les immenses *Batailles d'Alexandre*, je ne crois ni à sa persistance ni à sa résurrection.

Et si le vénérable Henriquel Dupont, cette pointe et ce burin si français, le seul homme qui eût été capable de reproduire, dans les entr'actes de ses grandes pages, si l'envie lui en eût pris, les Clouet, les Dumonstier, les Quesnel, si Henriquel Dupont devenait aveugle, il pourrait aller chanter en Europe, de capitale en capitale, de musée en musée, de cabinet d'estampes en cabinet d'estampes, l'odyssée de cette grande gravure française, si libre dans ses procédés, qui a tout employé pour interpréter les maîtres, l'eau-forte et la pointe comme le burin, et qui est restée si longtemps supérieure à celle des autres nations : le cycle se ferme, ses destinées sont accomplies. Ah ! les beaux dénombrements, à la façon d'Homère ! Il y aurait le *Chant du Triomphe :* Jean Pesne, Gérard Audran, Gérard Edelinck, Robert Nanteuil, Antoine Masson, Claude Mellan, Claudia Stella, Balechou, Drevet, Poilly, F.-A. Tardieu.

Mais il y aurait aussi le *Chant du Cygne :* Pradier, Mercuri, Calamatta, Louis-Pierre Henriquel-Dupont et Claude-Ferdinand Gaillard.

La corde est maintenant à l'eau-forte. Or, qu'est-ce que l'eau-forte ? Le procédé de gravure à la fois le plus rapide et le plus expressif, par cela même bien plus un moyen d'expression personnelle que de traduction des autres. Une eau-forte est, avant tout, ou un croquis, ou un dessin d'après nature. Les morceaux célèbres en ce genre ne sont point des copies de tableaux, mais de vrais tableaux à la pointe et à l'encre d'imprimerie. Un artiste assez fort pour exprimer par ce procédé des impressions originales ne grave pas les œuvres des autres, ni même, en général, les siennes ; il peint à l'eau-forte à ses heures. Les plus grands aquafortistes ont été de grands peintres : il suffit de nommer Albert Durer, Rembrandt, Paul Potter, Van Dyck, Claude Lorrain, Ruysdaël, Watteau, Ribera, Tiepolo, Goya. Cette remarque est d'une importance capitale, car elle amène à conclure que c'est la grande peinture qui aura surtout à souffrir de l'éclipse ou de la disparition de la grande gravure, destinée dans tous les temps à la vulgariser. Les maîtres le savaient bien qui se sont montrés sans cesse préoccupés de se découvrir ou de se préparer, de se fabriquer des graveurs, des interprètes affidés. Ceux qui n'en ont point eu à leur service, comme Delacroix, en ont gémi toute leur vie.

Toutes les couleurs n'étant point également photogéniques, ce serait d'ailleurs une illusion de croire que la photographie, aidée de tous les artifices imaginés par les praticiens, puisse jamais se substituer à la gravure pour la reproduction directe des tableaux ; et c'est un vrai et grand dommage pour l'art que celle-ci soit au moment de lui manquer.

Le nombre des exposants graveurs diminue, cela va sans dire, chaque année. L'importance de leurs ouvrages est moindre. La *Pietà*, de M. Achille Jaquet, d'après M. Bouguereau, rend bien l'œuvre du peintre, sans dépasser la valeur d'une bonne planche d'école. La *Melpomène*, l'*Érato*, la *Polymnie*, d'après Lesueur, de M. Jules Jaquet, si on la rapprochait de la gravure de telle composition analogue du même maître, empruntée à notre Chalcographie, par exemple du *Ministère parfait*, de Nic. Tardieu, ne pourrait servir qu'à donner la mesure de notre faiblesse relative, de notre affadissement. Quelle distance, pour l'aisance du burin, la pénétration du maître, le rendu de la peinture ! Nos anciens ajoutaient à la clarté des originaux, mettaient en relief leurs qualités maîtresses et le génie particulier de chaque peintre. C'étaient, à la lettre, des vulgarisateurs, des explicateurs, presque toujours plus saisissables

et plus frappants que le maître lui-même, chaque fois que celui-ci était plus dessinateur que coloriste.

Dans la gravure du portrait, l'une de nos grandes gloires nationales, on est heureux du moins de signaler, comme une production récente sinon comme une œuvre exposée au Salon, l'admirable *Léon XIII* de M. Gaillard, qui est tout à fait au niveau des maîtres, et des meilleurs, et les égale sans les copier. Un des élèves de M. Gaillard, M. Burney, a gravé un très fin et énergique portrait de Mgr de Ségur. M. Buland, dans son *Portrait de femme*, d'après Holbein, donne assez bien l'idée du peintre allemand, dans la douceur crémeuse de la tête, due peut-être un peu à des artifices de papier; mais l'exécution des mains est beaucoup trop sommaire pour traduire un tel dessinateur. On voit combien cette section du Salon est de peu d'importance.

Un autre interprète de la peinture, de moindre valeur, d'un clavier bien moins étendu, grandement perfectionné cependant dans ces derniers temps, la lithographie, est encore plus effacée aujourd'hui que la gravure en taille-douce. Mouilleron, ce coloriste sur pierre qui avait si largement développé son procédé, a pu s'en décourager avant de mourir.

Les lithographies de M. Fantin-Latour, volontairement vagues et aspirant à dégénérer en musique, en sons, ne méritent pas grande attention. Le peintre est sur une fausse piste. Un homme de beaucoup de talent, dont les rares ouvrages sont dans la mémoire de tout le monde, a rendu, il y a longtemps déjà, les impressions après lesquelles court M. Fantin-Latour, en conservant la précision des formes, qui est essentielle en peinture. Je veux parler du *Maître Wolfgang*, du portrait d'Hoffmann et autres lithographies de A. de Lemud.

Le *Christ endormi*, de M. Sirouy, d'après Delacroix, alourdit le maître, lui enlève son style et une partie de sa couleur. J'avoue que sa langue n'est pas aisée à traduire. Mais Mouilleron a prouvé qu'on pouvait l'interpréter autrement. C'est par l'exactitude que se fait remarquer la reproduction du *Bon Samaritain* de M. Morot, due au crayon de M. Jacott, excellent travail d'école, qui n'est point autrement intéressant.

L'importance réelle de l'exposition de gravure est dans les eaux-fortes et les gravures sur bois.

Nul mode d'expression n'est plus séduisant que l'eau-forte, pour un véritable artiste. Il peut tout dire avec puissance, avec finesse, avec spontanéité, avec réflexion et *repentirs*. Aucun des effets que l'art le plus consommé

peut produire ne lui est interdit. Grand dessin, dessin de caractère et de mouvement, largeur de l'interprétation, réalisme, rigueur de l'exactitude matérielle, épiderme des choses ou délicates et tendres comme la chair, ou solides comme la pierre, le bois et le bronze; l'air, la pleine clarté, le clair-obscur, le relief de la vie, le vague du rêve, l'histoire, le portrait, les scènes domestiques, les animaux, le paysage, les fleurs, les ornements, tout lui est bon. Il n'y a pas de langage plus souple et plus fort à la fois, plus nerveux, plus précis et plus enveloppé. Et si, par impossible, les ressources de la couleur venaient à nous manquer tout à coup, c'est le seul procédé qui pourrait remplacer la peinture, pour des yeux un peu clairvoyants.

Les aquafortistes contemporains offrent dans l'ensemble, à peu de chose près, le même spectacle que les peintres nous ont donné. Le talent abonde chez eux. Ils sont maîtres de leur instrument, sûrs de leurs procédés, plus même que les peintres actuels ne le sont de leur pratique. Ils ont assez généralement le sentiment de la couleur, et tachent agréablement une feuille de *Chine* ou de *Japon;* mais on serait embarrassé pour signaler parmi eux un talent vraiment fort et original, un maître à l'eau-forte. Dans un genre qui est propre à faire valoir l'originalité, la personnalité de l'impression, on ne rencontre guère que des choses déjà vues, déjà ressenties. Ce qui manque le plus, en général, c'est la science et la force du dessin, si nécessaires avec la pointe.

Prenons pour exemple l'un des talents les plus en vue, M. Bracquemond. Dans le *Boissy d'Anglas* d'après Delacroix, qui n'est qu'une esquisse, il a rendu à souhait le mouvement, le trouble et le désordre de ce coup de vent populaire agitant l'atmosphère d'une assemblée politique, et l'insulte faite par des trophées sanglants à la majesté de la tribune. Delacroix eût reconnu dans cette image sa fougue et sa couleur. Mais, dans le *Portrait de M. de Goncourt,* la figure n'est point modelée et la caractérisation est médiocre; les mains ressemblent à un morceau d'étoffe plissée en forme de mains, et, n'étaient les accessoires, n'était un petit bas-relief contre le mur, qui est un vrai chef-d'œuvre, on ne reconnaîtrait pas la main de l'artiste. Du reste, l'original de ce portrait n'a pas eu de chance cette année avec deux hommes de mérite : M. de Nittis a fait de lui un vieillard; M. Bracquemond lui donne une apparence lymphatique et molle. Il me semble qu'il y a autre chose à tirer de la sympathie profonde de cette physionomie, où se révèle un être dédoublé par la mort, de ce regard qui a toujours l'air de chercher quelqu'un autour de lui.

La *Rentrée des foins*, de M. Le Couteux, d'après Millet, la *Lutte de*



Munkacsy pinx A. Mongin sc.

LE CHRIST DEVANT PILATE

Gazette des Beaux-Arts Imp. A. Salmon.

l'ange et de Jacob, de M. Greux, d'après Delacroix, manifestent une insuffisance plus notoire encore. Ce dernier a commis vis-à-vis de Delacroix le seul péché que le peintre a toujours refusé d'absoudre : il est tombé dans le noir, et son eau-forte n'a pas d'atmosphère. Avec des apparences de rigueur et de correction, M. Lefort, dans le grand portrait de Washington. ne se montre pas, en réalité, un dessinateur plus original et plus pénétrant. Au même point de vue, que dire du portrait de Corot, par M. Perrichon, de Corot qui avait une tête faite exprès pour l'eau-forte ?

Le portrait de M. P. Newman, par M. Rajon, offre un tout autre intérêt. Il me paraît être le meilleur de cette catégorie d'estampes. Je recommande après le Van Dyck avec le comte de Bristol de M. Milius.

Je ne vois guère que la figure d'Ariane, dans la gravure de M. Ranvier, qui ait la saveur d'une vraie eau-forte. J'y trouve ce modelé délicat du nu en pleine lumière que le procédé excelle à rendre entre les mains d'un dessinateur habile. Le travail de l'aquafortiste peut se comparer alors à la poussière vivante et mouvante qui nage dans un rayon de soleil au milieu d'un appartement mi-clos ; il laisse à la chair la fleur de la vie, aussi bien que la peinture à l'huile ou le pastel, tandis que la taille-douce l'altère souvent par la régularité du mode.

On peut signaler quelques incorrections dans la série d'eaux-fortes exposées par M. Ed. Hédouin, mais la préoccupation du dessin et le sérieux des études qui ont servi à préparer toutes ces illustrations de Molière et de Jean-Jacques Rousseau sont manifestes. Chaque figure a été évidemment dessinée d'après nature avant d'entrer dans ces gracieuses compositions. On ne peut que louer la conscience de l'artiste qui livre à ses éditeurs non de rapides et spirituelles esquisses, mais de vrais tableaux. Au point de vue du dessin, je ne lui demanderais qu'une chose, c'est, au moment de terminer ses planches, de les revoir un instant, non d'après son croquis, mais d'après la nature elle-même. Il me semble que je tiens une pointe, et que, sous l'inspiration de cette divine nature, j'ajoute ici et là un accent, un trait, un rien, de ces riens qui achèvent la continuité et l'expression d'une ligne, de la vie, du mouvement.

Pour la couleur, presque toute la série est charmante. Il y a des planches d'une valeur exquise comme ton ; la *Pervenche*, par exemple, blonde comme le printemps, d'un faire tremblant et vivant, et la scène du *Dépit amoureux*. La *Première rencontre de Jean-Jacques et de Mme de Warens* n'a pas moins de jeunesse que la *Pervenche* et le *Passage du gué*. Comme scène d'intérieur, le *Don Garcie de Navarre* est aussi remarquablement juste et enveloppé.

J'appelle encore l'attention sur les planches de M. Flameng d'après M. de Neuville; Courtry, d'après MM. Munkacsy et Henner; Champollion d'après Watteau; de MM. Riquier et Lowenstam, lesquels méritent à des titres divers un examen particulier.

Les grandes têtes de chiens de M. Le Couteux, d'après M. Van Marcke, sont d'un beau ton et d'une pointe hardie. Le *Grand cerf* de M. Gilbert, d'après Rosa Bonheur, manifeste des qualités de dessinateur rares chez les aquafortistes contemporains.

Le paysage est encore mieux représenté que les animaux au salon de gravure. La *Saulée* de M. Chauvel, d'après Corot, vaut à elle seule une longue station. C'est merveille de voir comment, à force d'intelligence et de sentiment, le graveur a rendu l'inexprimable souplesse, les valeurs, l'atmosphère, la fraîcheur de l'une des œuvres les plus *trempées* du maître sans rival. Quand on réfléchit à la manière de peindre de Corot, et qu'on le revoit en imagination effaçant avec des brosses écrasées en hérisson toute trace de régularité dans son travail, par piété envers l'ondoyante nature, on a peine à comprendre qu'avec un instrument et une matière rigides, une pointe et une planche de cuivre, M. Chauvel soit parvenu à le traduire aussi exactement. On n'est jamais mieux entré dans son génie.

Rien ne ressemble mieux à la *Saulée* que le *Nid de l'Aigle,* d'après Th. Rousseau. La difficulté de la traduction était moindre sans doute, mais le graveur y déploie le même talent. Les défauts de son œuvre sont imputables au peintre, qui n'avait pas toujours le don de la mise en page même dans ses plus belles œuvres, et qui, parfois, perdait dans la fièvre et l'inquiétude de l'exécution, par rage de sentir, la notion de la proportion juste et de la vraie grandeur. On en retrouve plus souvent le sentiment dans ses esquisses ou projets d'après nature que dans ses tableaux. Après M. Chauvel, je citerai la série des paysages de MM. Paul Martin, Henri Guérard, l'eau-forte de M. Daumont, d'après M. Defaux; le panneau de Chantilly de M. Le Rat, qui a aussi exposé un portrait du duc de Luynes.

En allant de l'eau-forte à la gravure sur bois, nous changeons encore une fois de clavier. Les ressources ne sont plus les mêmes. Si montée de ton que semble de près une estampe provenant du bois, elle devient grise à distance, comparée à une eau-forte. La réserve d'encre accumulée, dans les tailles, sillons ou vides de toute forme creusés par l'acide ou la pointe dans le métal, donne au noir de la gravure une rondeur, un relief, une intensité, une puissance que le trait plat du xylographe ne comporte pas. On ne saurait nier, cependant, que le talent des graveurs

sur bois contemporains, l'adjonction de procédés mécaniques très utiles pour reproduire certains effets du dessin et de la peinture, le perfectionnement du tirage n'aient beaucoup étendu, de nos jours, la portée et les limites du procédé. Il se montre aujourd'hui, notamment dans les illustrations de livres, propre à traduire toutes les impressions pour le commun des lecteurs, c'est l'image usuelle et courante. Pour les artistes même, c'est une véritable surprise que de constater le parti qu'en ont tiré deux Américains, MM. Closson et Juengling; un Belge, M. Pannemaker père. Le Dom Guéranger de ce dernier est blond et enveloppé comme un Claude Mellan. M. Ansseau n'est pas moins étonnant par le velouté de ses effets; et MM. Langeval, Lepère, Pannemaker fils déploient, dans la reproduction d'œuvres contemporaines, un talent très souple et très sûr.

Enfin, M. Brulé, en gravant un Carolus Duran, nous rend tout à fait l'impression de la touche du peintre. Rien ne serait plus intéressant que de lui voir traduire ainsi toute la collection des portraits ou études de Franz Hals. Cet habile homme arriverait certainement à en faire une série de véritables trompe-l'œil. L'habileté professionnelle, manuelle, en toute espèce d'application industrielle ou artistique, le tour de main de ce diable d'être qu'on appelle l'homme n'a jamais été poussé plus loin. Cela confine à l'instinct, à l'odorat des chiens de chasse et des fauves, à la prestesse du singe; si bien, qu'on en est à se demander si ce n'est point à la fin des civilisations bien plutôt qu'à l'origine des temps que nous arrivons à nous rapprocher de ces aimables quadrumanes.

J. BUISSON.



LE LIVRE DE SOUVENIRS

D'UN SCULPTEUR FLORENTIN AU XVe SIÈCLE

MASO DI BARTOLOMMEO, DIT LE MASACCIO

(1447-1455)

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])



ASO, cette fois, est l'architecte, l'entrepreneur et l'ornemaniste ; il a demandé l'exécution du motif principal de la porte de l'église San Domenico d'Urbino à Luca della Robbia, et, pour l'aider dans l'exécution de la partie ornementale, il s'associe ser Conto di Lazzaro, Domenico di Nicolo, tous deux de Settignano, et un certain Luigi di Romolo, de Fiesole. Il est intéressant de constater que le frère de semaine, ou plutôt le procurateur des Dominicains, avec lequel Maso s'engage et traite pour toutes choses, n'est rien moins que Fra Bartolommeo di Giovanni Corradini, du couvent d'Urbino, c'est-à-dire le peintre Fra Carnovale, dont la vie s'est écoulée à Urbin, et dont on conserve au Musée Bréra un Frédéric de Montefeltre en armure, agenouillé devant la Vierge, œuvre superbe qui se voyait autrefois à l'église San-Bernardino, hors les murs de la ville.

Dans cette circonstance comme dans toutes celles relatées par Maso, nous assistons à toutes les phases du travail : extraction des pierres d'abord, charroi, traité particulier avec chacun des *Muratori* et des sculpteurs susnommés, auxquels viennent s'adjoindre deux étrangers :

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXIII, p. 427.

Stefano *della Magna* (un Allemand), et un Brabançon, Giovanni di Brabante. Le dernier venu des aides sera célèbre un jour; c'est Pasquino da Montepulciano, qui pendant neuf mois entiers travaille à la façade, à raison de 5 florins par mois *et la dépense*[1].

C'est en 1451 que Luca della Robbia reçoit, pour sa part de collaboration, la somme de 40 florins. Il a fourni la Madone d'abord; puis, dans le fronton, il a sculpté un Dieu le Père dans l'attitude de la bénédiction, avec deux petits anges. Fra Carnovale continue à donner l'argent, qui passe par les mains de Maso avant d'arriver à celles de Luca; on les paye par acomptes.

« Lucha di Simone della Robbia de dare a di 29 di giugnio fiorini : quattro d'oro valsono l. 18 soldi 8 : e per me di Frate Bartolommeo da Urbino. E questi furono per parte di pagamento di certe figure che detto Lucha mi debba fare per mettere nella porta d'Urbino, cioe una Nostra Donna, San Piero Martire e San Domenicho, e di sopra in uno frontone uno Idio Padre in uno tondo, per prezo di fior : quaranta — cioe fior : XL, — l. 18, sol. 8. »[2]

Voilà un document bien en règle, avec description parfaite de l'ouvrage, et le reçu acquitté. MM. Barbet de Jouy et Wilhelm Böde, dans les nouvelles éditions de leurs intéressants travaux sur Lucca, pourront enrichir leur catalogue de cette œuvre incontestablement authentique.

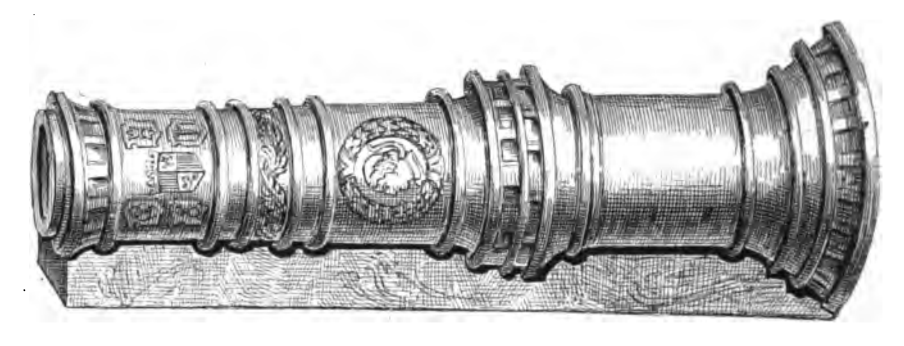
Cependant Maso ne s'est pas voué exclusivement à la façade de San-Domenico; il est rare qu'un sculpteur de quelque renom, appelé de Florence à Urbin, rentre dans ses foyers sans avoir reçu quelque commande. Le Masaccio n'y a pas manqué; le 20 février 1449, Messire Frédéric, comte d'Urbin, — Montefeltre à cette époque, n'est encore que comte, — a demandé au sculpteur deux *cierbottane* (ce sont des engins de rempart) et une bombarde pouvant porter un boulet de trois cents livres, du poids de douze mille cinq cents livres.

1. Ce travail dure depuis 1449 jusqu'en 1452, et un si long temps, employé par des artistes aussi nombreux, semble indiquer que l'ornementation de la façade ne se bornait pas uniquement à cette jolie porte.

Voici le passage du *Libro dei Ricchordi*, concernant Pasquino da Montepulciano : *Richordo che oggi, questo di 16 di Luglio 1452, feci ragione a soldo d'achordo con detto Pasquino. Facemo che avessi lavorato in tutto mesi nove, sbattuto ogni sciupero e perduto tempo: e debbe avere per su salario fior : cinque al mese e la spesa*. On voit que ce charmant Pasquino de Montepulciano était encore assez peu avancé dans sa carrière.

2. Voir le dessin de la porte de San-Domenico, dans le premier article, p. 329, t. XXIII, 2e période.

Maso est-il seulement le fondeur, ou lui doit-on le dessin de ces bombardes, qui étaient souvent de nobles œuvres, d'une forme raffinée, aujourd'hui l'ornement des Musées et des collections d'armures? Chacun sait que depuis Pisanello et Matteo da Pasti, jusqu'au Verocchio, jusqu'à Léonard, au Leopardi et à l'Alberghetti (*conflator tormentorum bellicorum Reipublicæ!*); la plupart des peintres et sculpteurs du xve et du xvie siècle ont laissé de beaux exemples de telles œuvres, dessinées pour les États et les princes. A Urbino, l'éditeur responsable de tout ce qui concerne l'art militaire (à côté de Montefeltre, un des plus habiles ingénieurs militaires de son temps, avec Sigismond Malatesta), c'est Francesco di Giorgio Martini, le Siennois, architecte, sculpteur, peintre, ingénieur,

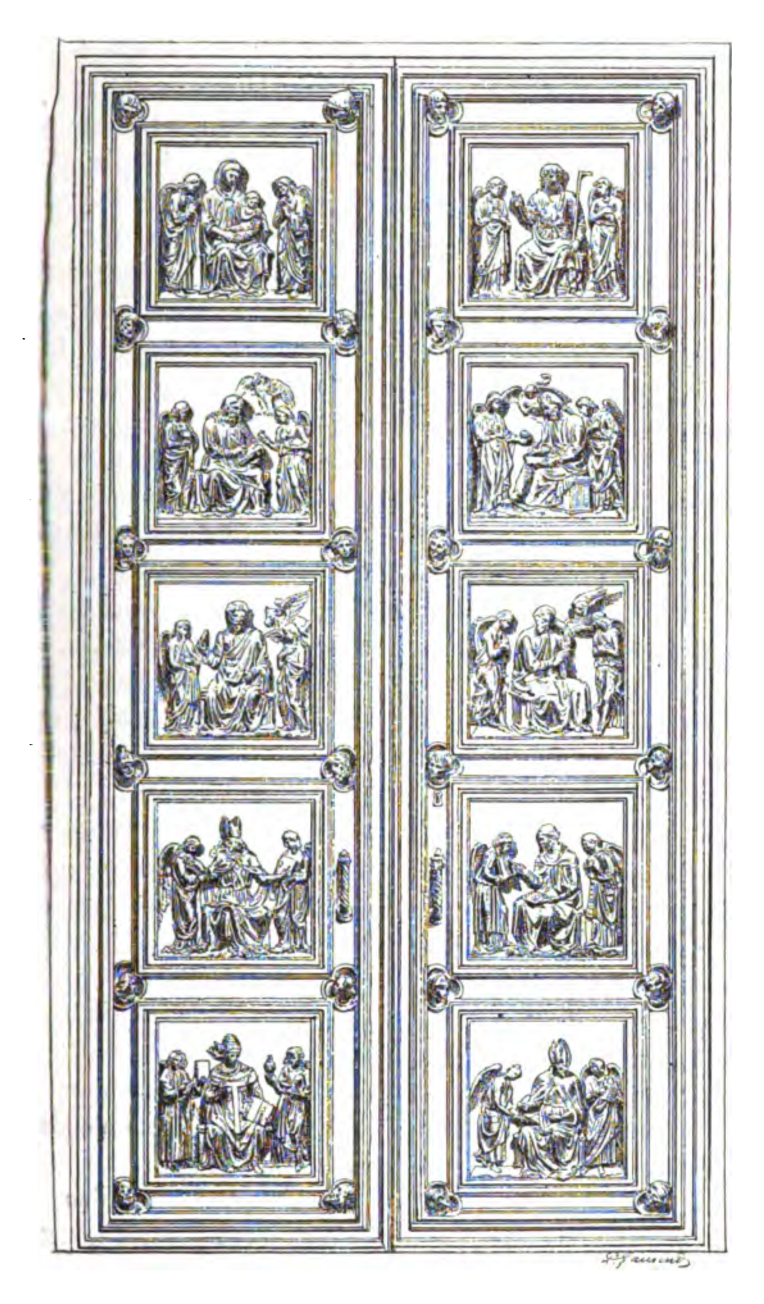


TYPE DES BOMBARDES EXÉCUTÉES VERS 1448 POUR FERNAND D'ARAGON

(D'après un dessin du Cabinet des Estampes de Paris.)

fondeur en bronze et même écrivain, puisqu'on lui doit le *Traité d'architecture militaire et civile*. Mais en 1449 le Giorgio n'est pas encore en fonction, il n'a pas encore sculpté les soixante-douze bas-reliefs destinés à orner le soubassement du palais d'Urbin, représentant des machines de guerre, des bombardes, des trophées et des instruments de siège et de guerre; il est trop jeune. Puisque nous ne trouvons dans le minutieux détail des comptes relatifs à cette fabrication de bombardes aucun nom d'ingénieur ou de sculpteur, et que, de plus, nous voyons le Maso acheter sa cire à modeler et payer ses calibres à l'ouvrier du duc, nous en pouvons conclure qu'il n'est pas seulement le fondeur, mais bien l'artiste et l'inventeur.

En juillet 1451, Maso est à Florence, et le premier travail qu'il y exécute est un cimier d'argent aux armes de la ville de Volterra, commandé par Jacopo degli Alessandri; puis se succèdent les travaux de détail, qui montrent qu'en somme, nous sommes en face d'un entrepreneur qui ne



PORTES EN BRONZE DE LA SACRISTIE DE SANTA MARIA DEL FIORE

(Par Michelozzo Michelozzi, Luca della Robbia et Maso di Bartolommeo).

recule devant aucune besogne. Giovanni Francesco d'Orlando dei Medici lui demande des « Palle d'ottone per un lettuccio, con due piedi sotto ». On voit qu'il s'agit là de soins vulgaires : des boules de cuivre pour un lit de repos ; il n'y a pas à insister. Puis c'est Andrea di Lorenzo Vettori, qui veut un écusson à ses armes, qu'on fixera sur l'angle du palais Vettori; mais il faut remarquer qu'une fois l'écusson terminé, on le porte chez Luca della Robbia, pour que celui-ci l'orne d'émaux de diverses couleurs, comme ces beaux écussons de corporation qui décorent les parois d'Or San-Michele. Luca est le voisin de Maso, dont la bottega est à Porta-Rossa. Entre temps, on fond la cloche de l'horloge du *Palazzo Vecchio*, la rivale de cette fameuse *Martinella* qui appelait aux armes les corporations groupées autour de leur gonfalon. Et, de là, Maso passe à l'exécution d'une cheminée monumentale pour Agnolo Vettori. C'est de l'art *industriel*, comme nous dirions aujourd'hui; mais voici, dans la suite des chapitres qui succèdent, des comptes concernant l'opéra di Santa-Maria del Fiore, qui vont nous offrir plus d'intérêt.

En décembre 1451, on commence, dans la cour de l'atelier de Maso di Bartolommeo à Porta Rossa, la construction d'un toit provisoire, destiné à l'exécution d'un important travail. Il est intervenu un contrat entre la fabrique du dôme et Michelozzo Michelozzi, Luca della Robbia, et notre Maso di Bartolommeo; tous les trois devront sculpter et fondre les *portes de la sacristie* de Santa-Maria del Fior.

C'est un fait nouveau, ce me semble, malgré la mention du nom de Maso à ce sujet dans l'ouvrage de Perkins. Si ces portes, que nous reproduisons ici, présentaient un développement décoratif avec un parti pris de pure ornementation autour des panneaux, nous serions amené à conclure de cette triple collaboration que Maso s'était seulement chargé de l'ornement et de la fonte, laissant aux deux grands artistes le soin de modeler les compositions. Jusqu'à présent en effet rien ne nous révèle en Maso un sculpteur proprement dit, un statuaire; mais la mention est précise, et nous serions plutôt amené à penser que Michelozzo n'était là que pour la forme, avec une haute direction sur le travail[1].

Perkins et Rumorh ont consulté, au sujet de l'exécution de ces portes, les registres du dôme, et il résulte de l'examen que le travail fut donné aux trois artistes réunis ; mais, dit Perkins, « un de ses collabo-

1. « L'opera di Santa-Maria del Fiore deve dare lire trentuna soldi dieci (cioe l., 31 soldi, 10 piccoli), per una promessa che mi fecciono gli operaï per la terza parte del Tetto che noi faciamo in bottega dove noi faciemo le Telay della porta della sagrestia di Santa-Maria del Fiore, che faciemo el detto stagfio d'acchordo Michelozzo e Lucha della Robbia a di di decembre... Monto el Tutto... Lire 95. »

borateurs étant toujours absent et l'autre étant venu à mourir, ce travail finit par incomber tout entier à Luca, et fut terminé seulement en 1464. » Si on considère que nous ne sommes encore, dans le carnet de Maso, qu'à la date de 1451, et que nous pouvons suivre jour par jour son travail jusqu'en 1454, on en conclura que la collaboration de ce dernier fut effective. Cependant il nous faut tenir compte de la remarque de Perkins : comme Michelozzo ne meurt qu'en 1472 et Luca en 1482, il ne s'agit, quand le registre de Santa-Maria parle de la mort de l'un des trois collaborateurs, que de notre Maso, dont il faudrait dès lors placer le décès entre 1454 et 1464, date de la mise en place des portes que Luca aura dû achever sans lui.

Quoi qu'il en soit, notre artiste enregistre ses premiers déboursés, et le travail commence. Il consiste, on le voit, en dix panneaux représentant les scènes de la vie de Jésus et de la Vierge, avec des épisodes de la vie de saint Jean, les quatre évangélistes et les quatre docteurs de l'Église. L'effet général est sec et monotone, parce qu'il n'y a pas là une composition d'ensemble reliée par de l'ornementation, des frises et des rinceaux, mais simplement une succession de panneaux sculptés avec plus ou moins d'art et d'une invention un peu uniforme. Mais le génie de Luca s'y révèle cependant, et on pense à l'antiquité en face de ces belles lignes graves, de ce pli noble et sérieux et de ces silhouettes simples et harmonieuses.

Ce travail durera plus de dix années; Maso ne chômera pourtant pas en attendant le bon plaisir de Michelozzi et de Luca ; la bottega n'est pas assez pleine, malgré cette maîtresse pièce, pour qu'il renonce à tout autre travail. Il inscrit d'abord un « *scudo* di marmo biancho », avec tête de bœuf, pour Francesco de Vettori ; puis il passe à l'Annunziata, où il sculpte un devant d'autel pour la chapelle d'Orlando dei Medici.

Depuis le 4 janvier 1451 jusqu'en avril 1452, il livre une vasque de marbre avec pied sculpté à Giuliano Vespucci, un *acquaio* à Giovanni del Pugliese, une autre fontaine et une cheminée à Orlando dei Medici, et une cloche au curé de San-Lorenzo. En même temps, comme il fait tout ce qui concerne son état et qu'il n'a rien à refuser au Médicis, il répare les marches de marbre de San-Miniato.

En avril 1452, le vieux Cosme fait décorer l'intérieur de son palais, construit par Michelozzo Michelozzi (palais Riccardi actuel) ; on en est au Cortile, et Maso a le singulier honneur de collaborer avec Donatello. Je donnerai aux lecteurs l'extrait textuel du carnet, dans sa pitoyable orthographe. Ne nous plaignons pas trop si Maso estropie les noms des hommes et des choses; trente années plus tard, l'admirable sculpteur

des tombeaux des Sforza et des Visconti, à la Chartreuse de Pavie, Christoforo da Sollaro, dit le Gobbo, passe la plume à Francesco Coyro, lorsqu'il s'agit de signer son traité, et ne sait même pas faire sa croix de par Dieu. Ceux qui liront l'extrait et le compareront avec le dessin du cortile, feront leurs conjectures; mais il est bien certain qu'il y a ici quelque particularité qui nous échappe. Ou Donatello n'est pas l'auteur de la frise qui décore le cortile du palais Riccardi, frise plus que simple; ou Cosme le Vieux aurait fait reproduire par lui, en médaillons agrandis, huit des pierres antiques gravées de sa collection; ou, avant l'exécution de cette frise qu'on y voit aujourd'hui, on a demandé un projet à Maso di Bartolommeo, et ce projet n'a jamais été exécuté. Le fait est qu'à deux reprises, le 27 avril 1452 et le 21 juin de la même année, notre sculpteur a touché deux sommes relatives aux travaux de cette partie de l'édifice [1].

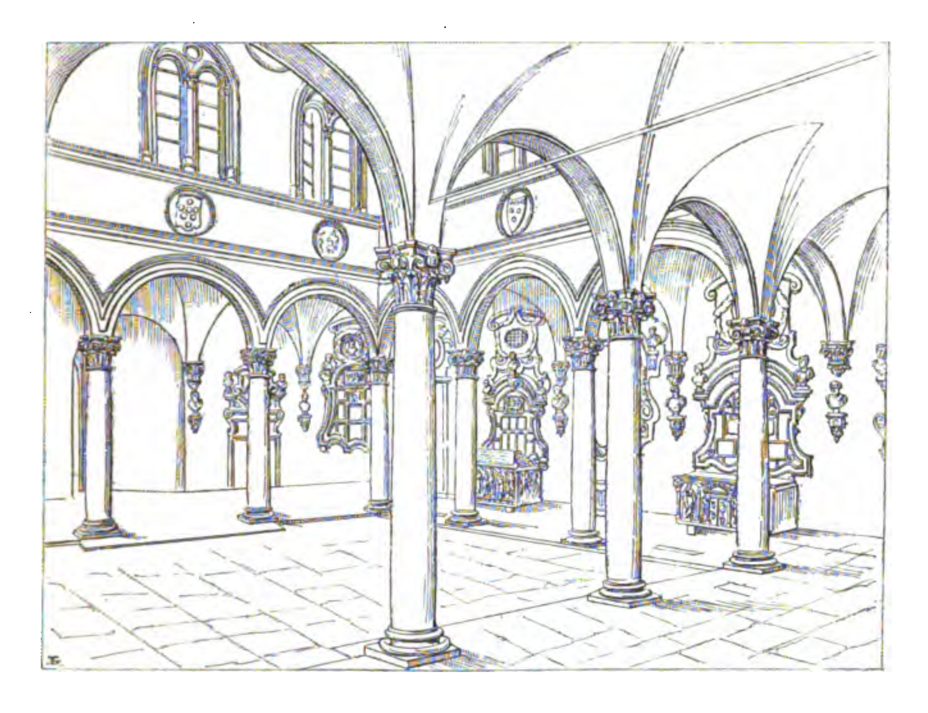
On le voit, en lisant le passage du carnet de Maso, les expressions ne sont pas claires; pour la première fois Maso emploie le mot *disegno* (dessin), comme s'il ne s'agissait que d'un croquis présenté à Cosme le Vieux, et, dans la seconde mention, il est encore question de « têtes dessinées dans la frise ». Ce ne serait pas la première fois qu'on appliquerait le mot *designo* à une sculpture, et on pourrait dire aussi que Donatello était un bien grand personnage dans les arts, vers 1452, pour se borner à reproduire servilement des pierres antiques gravées. On pourrait alléguer encore qu'en 1452 Donato est à Venise; mais l'année est longue, et quand Cosme le Vieux a une fantaisie d'artiste et d'humaniste, Donatello s'incline, quitte à en confier l'exécution à quelque sculpteur de son atelier. — Je n'insiste pas; il ne

1. « Da Choscimo di Medici, a di 27 d'aprile lirhe e soldi 6 per manifattura di due Disegni che io gli feci, l'uno fu un fregio alto 7, 8 che va sotto el denanzi del chortile del palazzo, e uno architrave che va sotto detto fregio.

« Da Coximo de Medici de dare a di 2 di gugno per teste designate che sono nel fregio sopra le cholonne del chortile del suo palagio, — in tutto lire otto. »

Il y a aussi équivoque sur les mots *teste designate* (nous ne voyons pas de têtes); ni les clefs de voûte, ni la frise, ni les architraves aux angles (comme parfois les chéneaux à l'antique), ne nous montrent de têtes ou mascarons qu'on pourrait attribuer à Maso di Bartolommeo. Néanmoins le document est là. Peut-être a-t-on supprimé un *fregio* plus orné, pour le remplacer par les huit médaillons d'après l'antique, qui ont assez peu de saillie pour qu'on les ait sculptés dans l'épanelage. Chacun, sur ce point, est libre de faire sa conjecture; mais il est très possible, vu la modicité du prix payé de ce chef à l'artiste, qu'on ait simplement demandé un projet à Maso. — Constatons que M. Müntz a reconnu l'existence de ces mêmes sujets parmi les Camées du Trésor de Cosme.

s'agit pas ici d'une œuvre originale, et l'effet est surtout architectural; mais quand on voit Michelozzo Michelozzi, architecte de Cosme le Vieux, constructeur du palais Riccardi, collaborer, dans la même année, avec Maso, aux portes de la sacristie, et quand on lit, dans le carnet, les deux chapitres relatifs au cortile du palais; il n'y a rien de téméraire à supposer qu'on a peut-être cité à tort Donatello comme l'auteur des médaillons qui décorent la frise du palais. A moins que, d'autre part, on ait un



CORTILE DU PALAIS DE COSME DE MÉDICIS, A FLORENCE

reçu en forme dans les livres de raison de la casa Medici, et je les ai parcourus avec soin sans trouver cette mention.

L'activité règne toujours dans la bottega de la Porta Rossa; le 21 juin, le même Cosme de Médicis, le bienfaiteur de ce couvent de Saint-Marc dont Savonarole sera le prieur trente années plus tard, a commandé une margelle de puits (una vera), pour le cloître du couvent; c'est Maso qui exécute tout cet attirail de bronze avec petites figurines, et, de ce chef, il reçoit l'argent des propres mains du « Père de la patrie. »

Le 1er juillet, il fait le tabernacle pour l' « Arte del Cambio » et,

bientôt après une cheminée pour la salle d'audience de la même confrérie. Puis ce sont des fontaines de couvent, charmants monuments en *pietra serena* ou en marbre, dont les sacristies et les chartreuses italiennes nous offrent de si beaux exemples, et dont le South-Kensington montre d'élégants spécimens pris à Florence même.

En 1452, survient la commande du seigneur de Rimini, relative au temple de San-Francesco, commande dont j'ai parlé plus haut, et, en



MÉDAILLON ATTRIBUÉ A DONATELLO, AU PALAIS RICCARDI.

même temps, le conseil du gouvernement qui siège au Palais-Vieux de Florence, les « Dix de la Balia », demande une bombarde de bronze. Le seigneur de Faënza, Astorre di Manfredi, veut à son tour quatre « cierbottane » pour les remparts.

On va voir combien peu ces artistes sont parqués dans une spécialité ; ce n'est pas assez de passer des portes de la sacristie à la fonte des bombardes, voici Maso chargé d'une mission spéciale, qui incomberait plutôt à ces officiers d'administration que Machiavel instituera quelques années plus tard sous le nom d' « Uffiziali di Condotta », plu-

tôt qu'à un sculpteur ornemaniste. Le 23 décembre, Maso quitte Florence sur l'ordre des « Dix de la Balia » pour aller faire l'inventaire des défenses et munitions de la forteresse de Pise et de tous les fortins autour de la ville. Il fera l'état, d'accord avec Tommaso Soderini, capitaine de Pise ; mettra à part toute bombarde hors de service et la fera charger et transporter. Il s'est rendu là avec son frère Giovanni et il s'est muni du matériel « un ronzino a vettura » ; c'est un mince attirail pour un



MÉDAILLON ATTRIBUÉ A DONATELLO, AU PALAIS RICCARDI.

attirail de guerre, mais tout se fait ainsi aux premiers temps de la Renaissance. Maso emploie près d'un mois à ce service, dont il énumère longuement les charges et le détail, en consignant le prix qu'il reçoit pour sa peine.

L'année 1453 est presque toute entière employée à la confection de nouvelles bombardes pour la république de Florence. Maso traite avec les Dix de la Balia ; c'est le moment de la ligue contre Sforza ; Sigismond Malatesta a été nommé capitaine général des troupes de Florence, et, sous ses ordres, on renforce l'artillerie et on arme les places. Tour à

tour notre sculpteur exécute des canons à vis, des bombardes à boulets de pierre et de bronze; car, pour la première fois, au siège de Piombino, Sigismond Malatesta emploiera contre l'ennemi la *boîte à balles*, c'est-à-dire la grenade ou l'obus, qu'il vient d'inventer. Les hommes spéciaux trouveraient sans doute, dans la seule énumération et désignation des engins, quelques notions précieuses sur l'état de l'artillerie à cette époque, où personne encore ne s'était avisé de porter l'artillerie sur des roues et de faire des pièces de campagne de ces pièces de position[1]; mais nous n'avons à retirer de ces minutieuses indications de Maso que des notions purement pittoresques. Les noms qu'on donne aux bombardes ont leur caractère : c'est la *Disperata*, la *Lionessa*, la *Tribolata*, la *Luchese*, la *Perla*, qui n'est qu'une *bombardetta* du poids de onze cents livres, faite pour jeter des boulets de pierre du poids de vingt-cinq livres.

La commande est sérieuse et les noms deviennent de plus en plus bizarres; voici la *Cacciapazzia*, la « Chassefolie » à côté de la *Vittoriosa;* Maso accompagne les bombardiers hors les portes pour faire l'expérience. Il emmène même avec lui Pasquino da Montepulciano, ce délicat et ce charmeur, qu'on ne croirait pas occupé à des essais de canons. Une pièce éclate (*per troppa polvere*), il faut la refondre et, dans cette circonstance comme dans toutes les autres, nous assistons au même détail des choses, grâce aux comptes de Maso.

Mais voici un nom nouveau dans le journal du sculpteur, celui de Pietro Mellini; c'est l'original de l'incomparable buste de Benedetto da Maiano conservé au Bargello. Pietro Mellini était un de ces négociants de l'Arte de la Lana qui, arrivés à une énorme fortune et ayant le goût des arts et celui des artistes, dépensaient généreusement pour les « case

1. En 1376, les Vénitiens, pour la première fois en Italie, se servent du canon dans la guerre contre Francesco Carrara, seigneur de Padoue. « On croirait que c'est Dieu qui tonne », dit Andrea Redusio de Quero, le chroniqueur. Le 6 janvier 1380, dans la défense de Chioggia contre les Génois, ces mêmes Vénitiens emploient pour la première fois les bombardes, qui jettent des pierres de deux cents et cent cinquante livres. « Elles ne tirent qu'une fois par jour », dit Dianel Chinazzo (*Cronica della guerra di Chiozza*). En 1426, Carmagnola, général de la république, prend dans une seule journée cent soixante-dix-huit pièces de canon aux troupes de Sforza, et seize de celles-ci jettent des pierres de six cents livres. Au moment où nous sommes arrivés, Urbin et Malatesta ont perfectionné l'artillerie, et dans la bombarde on introduit un canon à vis (« manifattura d'un cannone a vite che va nella tromba della disperata »). Enfin c'est seulement le 11 avril 1512, dans la mémorable bataille de Ravenne, qui coûtera la vie à Gaston de Foix, que les Espagnols font du canon une arme de campagne, en le plaçant sur des chariots et le conduisant au milieu des files d'attaque.

de Ricovero, » hôpitaux, maisons de secours et fondations pieuses. Benedetto da Maiano était son protégé; lorsque Mellini voulut doter l'église de Santa-Croce d'une chaire en marbre il lui en confia l'exécution. L'œuvre a été souvent reproduite, elle est capitale dans l'œuvre de Benedetto, et la singulière disposition de l'escalier, pris dans l'un des piliers de la



PIETRO MELLINI, PAR BENEDETTO DA MAJANO, AU BARGELLO DE FLORENCE.

nef, attire toujours l'attention des visiteurs, que les panneaux de la vie de saint François, sculptés par Maiano, ne sauraient émouvoir.

Comme le buste serait de 1494 et qu'on ne connaît rien de Benedetto avant 1471, nous sommes encore loin du temps où Maso, dans les travaux assez nombreux qu'il a exécutés pour Mellini, aurait pu rencontrer le Maiano et collaborer à son œuvre. Il s'agit d'abord de l'érection d'un monument dans la chapelle des Servi; Maso n'y prend qu'une part

secondaire; il est chargé de la partie ornementale : les chapiteaux, les frises, les écussons. Plus tard, lorsque Mellini a résolu de fonder la sépulture de sa famille à Santa-Croce, il a encore recours à Maso pour la sculpture; mais, pas plus cette fois que la première, il ne mentionne d'autre genre de travaux que ceux qu'exécute d'ordinaire un ornemaniste.

L'énumération de ces travaux serait longue encore; j'ai d'ailleurs cité les noms les plus importants et les travaux auxquels on peut se reporter dans Florence même ou à Urbino. En 1453, Maso envoie son frère Giovanni di Bartolommeo poser les *Cancelli* de la chapelle de Saint-Sigismond à San-Francesco de Rimini, et le 11 avril 1454, je trouve une mention qui a son intérêt : « Richordo che'l signore Messere Gismondo deve dare a di 11 d'aprile Lire sei e soldi Due e quali doveva dare e le spese a chi aveva a mettere a luogho loro gli sportelli della Chapella sua in San Francesco : e depoi non ebbi ne spese nè chose che gli fussi promesse — e percio lo pongho debitore. »

Voilà un accident qui ne m'étonne pas; Giovanni di Bartolommeo a exécuté le traité pour son frère, et les portes de la chapelle de Saint-Sigismond sont en place; mais on ne lui paye ni sa peine, ni ses déplacements, ni la dépense. Aussi, comme un comptable régulier, Maso porte-t-il le seigneur de Rimini son débiteur. C'est qu'en 1454, Sigismond est absent; il est devant Sienne, il assiége Soranzo pour la République, et menace le comte de Pittigliano. Personne ne peut avoir d'argent malgré les demandes réitérées. Matteo da Pasti, auquel il a demandé des épreuves en argent de la médaille du Temple, ne parvient pas à obtenir de métal du chancelier Sagramoro; et, de temps en temps, en parcourant la correspondance que les gens de sa maison adressent au condottiere des Siennois, on entend les plaintes qui s'élèvent, et chacun crie misère [1].

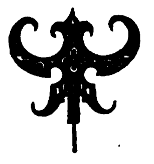
Enfin je trouve une mention assez piquante à la date du 6 novembre 1454. Maso paye de la part du seigneur de Faenza à Astorre de Manfredi un *Chanzoniere del Petrarcha*, que celui-ci a fait copier, et que le sculpteur lui fait parvenir. Le dernier chapitre, sous la date 1454, est relatif à Pasquino di Montepulciano; celui-ci se fait rembourser les dépenses faites pour son voyage à Urbin en compagnie d'un aide désigné

1. « Nous sommes bien légers d'argent, depuis le départ de Votre Seigneurie », dit Matteo Nuti (architecte du temple, après Léon Battista Alberti), dans sa lettre de décembre 1454 que j'ai copiée aux archives de Sienne. « On me paie de bonne farine, et je ne vois rien venir », dit Genarius, autre chancelier de Sigismond, dans une autre lettre de la même époque, adressée aussi au seigneur de Rimini.

sous le nom de « El Grecho ». Tous deux vont finir la porte de San-Domenico, et ce travail aura duré plus de quatre années.

En somme, en dehors des portes de la sacristie du dôme de Florence, où Maso fait œuvre de sculpteur, nous avons affaire ici à un *Scarpellino* qui n'acquiert d'importance que par le nom de ses patrons et celui des artistes considérables sous les ordres desquels il a travaillé, ou ceux dont il a demandé la collaboration lorsqu'il a été chargé d'une entreprise. C'est plutôt la multiplicité des œuvres exécutées et, comme nous le disions plus haut, leur variété surtout, qui donne un certain attrait à ce livre de souvenirs. Mais cependant, si je citais tout le journal, qui sait combien d'écrivains d'art qui suivent une piste pourraient y trouver d'occasions de fixer leurs incertitudes! Il y a aussi un réel intérêt à vivre dans l'époque, jour par jour, et à voir passer des personnalités jusque-là tout abstraites, qui prennent du relief et de la vie quand on les voit agir ainsi dans le temps. Quoique nous ayons vécu dans l'intimité du quinzième, bien des choses nous peuvent échapper dans ces mentions sommaires, hérissées de désignations dont on ne saurait pas toujours comprendre toute la portée; l'orthographe est pénible, le caractère embarrasserait un paléographe de profession, les abréviations sont nombreuses, et certains noms cités dans le livre peuvent avoir pour d'autres une signification qu'ils n'ont pas pour nous. Il faudra donc peut-être publier le texte en entier, et le livrer aux historiens de l'art au xve siècle. Nous avons prétendu seulement donner une idée de l'intérêt que peut leur offrir ce document, plus complet que ne le sont d'ordinaire ceux qui se rapportent à cette période dont on recherche aujourd'hui les œuvres avec passion.

CHARLES YRIARTE.



LES PASTELS DE M. DE NITTIS

AU CERCLE DE L'UNION ARTISTIQUE



L'EXPOSITION des pastels de M. de Nittis, au cercle de la place Vendôme, comptera parmi les événements de l'année : il faut en prendre note, croyons-nous, comme d'une date importante qui marquera dans l'histoire des vicissitudes de l'art.

Ce n'est pas que la tentative du peintre doive être considérée comme le point de départ d'une ère nouvelle; ce qu'il fait aujourd'hui, d'autres l'ont fait avant lui, et, si nous remontons d'un siècle en arrière, nous nous trouvons, dans la même voie, en présence d'un maître incomparable devant lequel M. de Nittis s'inclinera certainement, comme nous le faisons nous-même. La gloire de Maurice Quentin de La Tour ne doit plus offusquer personne; aux étonnantes qualités de l'admirable portraitiste, le Temps a ajouté celle qui lui assure le pardon de toutes les autres; il est mort. Cet accident, qui passait pour avoir engendré un gros vice rédhibitoire chez la jument de Roland, tourne généralement au profit des artistes, peintres ou écrivains: Latour peut donc être loué sans réserve.

Les portraits du maître picard sont les ancêtres directs de ceux de M. de Nittis; quoique la technique en diffère sensiblement, on peut affirmer qu'il y a entre eux les liens de parenté les plus solides et les plus honorables. En effet, les œuvres de l'un et de l'autre ont l'inappréciable vertu

de renfermer en elles une source de documents précis, où ceux qui s'occupent de la physionomie des peuples civilisés aux différentes époques, peuvent puiser à pleines mains.

« *Un magicien*, c'est le baptême donné par Diderot au pastelliste du XVIII[e] siècle. La Tour gardera ce nom. Son œuvre est un miroir magique où, comme dans le seau de résurrection du comte de Saint-Germain, les morts reviennent et revivent. Il fait revoir les hommes et les femmes de son temps. De sa galerie de contemporains se dégage pour nous la phy-



AUTOUR DU POÊLE, PASTEL DE M. DE NITTIS.

sionomie de l'Histoire..... De la poussière du pastel, de cette peinture tombée, pour ainsi dire, de la poudre de l'époque, il a tiré comme la fragile et délicate immortalité, la miraculeuse illusion de survie que méritait l'humanité de son temps. Dans son œuvre, il y a le grand et charmant portrait de la France, fille de la Régence et mère de Quatre-vingt-neuf. Le musée de La Tour, c'est le Panthéon du siècle de Louis XV, de son esprit, de sa grâce, de sa pensée, de tous ses talents, de toutes ses gloires.[1] »

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1[re] période, t. XXII, p. 371. Article de MM. de Goncourt sur La Tour.

M. de Nittis a l'ambition d'être le La Tour de son époque; ses premiers essais nous permettent de dire que la tâche n'est pas au-dessus de ses efforts et que le talent se montre chez lui à la hauteur de l'ambition.

La comparaison entre ces deux peintres ne doit pas être poussée plus loin. Plus d'un siècle les sépare; les années ont fait leur œuvre et les hommes ont changé. Le caractère expressif de la physionomie humaine reflète dans une certaine mesure les idées dominantes d'une époque; elles lui impriment une sorte de costume moral presque aussi changeant que le costume physique, et comme lui sous la domination de la mode. Les modèles féminins de M. de Nittis ne ressemblent guère à leurs arrière-grand'mères qui ont posé devant La Tour. Quant aux hommes, leurs ascendants masculins, grands seigneurs, financiers ou artistes, dont le maître a laissé de si vivantes images, parviendraient difficilement à les reconnaître dans la cohue terne du jour, où chacun s'efforce de dissimuler sa personnalité sous le couvert d'une physionomie et d'un costume empruntés à un type commun et insignifiant.

Les visées de l'art n'échappent pas non plus à l'influence du temps; elles changent avec les idées, et cela ne doit pas surprendre puisqu'elles sont de même famille. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que M. de Nittis voie et peigne autrement que son illustre prédécesseur, tout en poursuivant le même but et en employant le même outillage. Sa grande qualité est précisément d'être imbu d'actualité jusqu'aux moelles : il ne se contente pas de marcher avec le siècle, il veut être du jour, de la dernière heure écoulée, souvent même du lendemain qui n'a pas encore sonné; ainsi fut-il un des premiers adeptes de l'impressionnisme.

La Tour est d'une époque où volontiers l'on restait chez soi, sans doute parce qu'on s'y trouvait bien. Il peignait ses modèles commodément installés dans leurs meubles et entourés des menus objets dont ils aimaient à se servir; pour le même prix, on avait le portrait de ses *souvenirs* et celui de sa personne, une sorte de peinture individuelle, *intus et extra,* dont le charme devait être bien puissant, puisque nous, spectateurs indifférents de ces personnalités d'un autre âge, nous le ressentons encore. Aujourd'hui on vit dehors; le besoin de prendre l'air est général et irrésistible. M. de Nittis suit la foule; il pourchasse ses modèles à la fenêtre, sous les ombrages d'un jardin ou d'une serre; il les rattrape dans la tribune des courses ou sur la pelouse d'Auteuil.

A ce métier, il a pris lui-même une horreur insurmontable du renfermé. Que, d'aventure, il soit appelé dans une maison tranquille où le modèle s'obstine à ne pas quitter son fauteuil, entouré qu'il est de ses amitiés les plus chères, les beaux livres et les objets rares, le moins qu'exige



notre peintre, c'est qu'on ouvre les fenêtres toutes grandes. M. de Goncourt lui-même a dû se résigner ; ce délicat, ce raffiné, ne pouvait moins faire pour l'héritier de M. de La Tour, qui, empêché lui-même par la Parque cruelle de faire le portrait du dernier homme du XVIIIe siècle, avait passé la main à son digne successeur.

Le maître de Saint-Quentin doit être satisfait ; il retrouve dans ce portrait les qualités brillantes et solides de ses propres ouvrages, l'exécution preste et sûre, le goût, la bonne humeur, et cette conscience envers le modèle qui ne l'abandonna jamais. La fenêtre ouverte doit bien le troubler un peu ; c'est là une idée dont il ne se serait pas avisé, mais au fond elle doit le ravir comme nous tous. Le grand air, la lumière n'ont jamais fait de mal à personne ; de tout temps on y vit la santé du corps, et les modernes nous ont appris que la peinture s'en trouvait fort bien.

Tous les hommes qui figurent dans les pastels de M. de Nittis ne nous charment pas au même degré que le fait M. de Goncourt. Est-ce parce que nous sommes en présence de spécimens anonymes de la grande société parisienne, ou que ces messieurs sont victimes du discrédit où l'on tient notre costume moderne? Sans méconnaître l'éloquence d'une redingote ou d'un pantalon du bon faiseur, commentés par un artiste de la force d'Ingres, on peut affirmer que l'uniformité neutre de notre vêtement ne ment pas à la mission de l'uniformité, qui est d'engendrer l'ennui. M. de Nittis pense autrement ; il prétend avoir découvert les charmes cachés du *complet* de nos élégants, et il veut les révéler au monde étonné. La démonstration est encore à faire, quoiqu'il ait su déjà montrer, là comme partout, le goût et le bon ton qui sont la marque de ses ouvrages. Dans un grand cadre comme celui où se meuvent les personnages de M. de Nittis, un champ de courses, la silhouette de l'homme n'a guère plus de valeur que celle des parapluies ouverts qu'il aligne en files serrées au-dessus de la foule ; c'est une tache dans le paysage, et cette tache n'a, pour se faire pardonner sa présence, ni le charme de la couleur ni la grâce du contour.

Avec les femmes c'est autre chose ; les deux facteurs de l'art donnent de tout cœur. Aussi quel triomphe pour elles et pour leur peintre ! A vrai dire, personne ne les fit jamais plus vraies ni plus charmantes. Circonstance heureuse, la mode actuelle les a gratifiées de séductions irrésistibles où l'artiste et l'amoureux trouvent également leur compte. Pour les peindre comme le fait M. de Nittis, il faut être à la fois l'un et l'autre ; et cela ne suffit pas encore : impossible d'y parvenir si l'on n'est pénétré de certaines connaissances spéciales qui jusqu'à ce jour n'ont pas figuré dans le programme d'enseignement de l'École des Beaux-Arts. La

science de l'habilleur, science particulière, à qui personne ne reprochera d'être aride, a pris dans ces derniers temps une importance considérable. Ses maîtres les plus autorisés, on les trouve à Paris; l'Europe, envieuse, s'efforce vainement de leur susciter des rivaux ; nous gardons cette suprématie, à défaut d'autre, et les plus gracieuses étrangères n'hésitent pas à s'incliner devant elle en venant grossir les rangs des disciples.

L'exposition de la place Vendôme a mis M. de Nittis hors de pair ; d'une voix unanime, on l'a proclamé le peintre par excellence de la Parisienne, et par là nous entendons toute femme élégante, française ou étrangère, ayant subi l'influence de l'acclimatement sur les bords de la Seine. Produit charmant de la nature sous toutes les latitudes, cette chrysalide humaine vient y terminer paisiblement son évolution; d'habiles artistes, c'est ainsi qu'ils se nomment eux-mêmes, l'aident à dépouiller la coque originelle, et délicatement lui attachent les ailes qui la sacrent Parisienne. La cérémonie n'est pas publique; aussi est-il donné à bien peu d'hommes de pénétrer ces mystères. M. de Nittis, à l'aide de je ne sais quelle incantation, est parvenu à se glisser dans le temple, et certainement le sacrilège a été commis plus d'une fois, car on ne sort pas initié d'une première visite.

Nous ne sachons pas de peintre mieux informé de l'enveloppe féminine; il en connaît tous les détours. Cette science ne va pas sans une connaissance approfondie du jeu et des formes des membres vivants, qui trop souvent, si l'on en croit les méchantes langues, borneraient leur ambition à servir d'armature, comme dans les ouvrages des sculpteurs. En présence des charmants modèles que le peintre nous montre cette année, une pareille médisance serait de la calomnie; nous devons, nous voulons croire à toutes ces merveilles dont il ravit nos yeux : ces tailles souples et puissantes, ces bras graciles dont la force cachée terrasse les plus robustes, ces pieds mignons, ce teint aux nuances fraîches et veloutées à rendre les fleurs jalouses.

Analyser un à un tous ces portraits serait s'exposer à des redites inutiles; nous les comprendrons en bloc dans un même résumé, dont la conclusion sera tout à l'honneur du peintre. Nous avons fait la part de son rare sentiment de l'habitude du corps de la Parisienne moderne et des élégances naturelles et acquises qui en font l'incarnation la plus exquise de la femme. Ce sentiment est absolument personnel à M. de Nittis; du moins aucun peintre du moment ne le possède au même degré d'affinement. Une autre qualité presque aussi rare doit venir à la suite, dans cette énumération qui menace d'être longue. M. de Nittis peint comme il faut le monde *comme il faut;* ses modèles sont gens honnêtes, et il sait

leur conserver l'air de ce qu'ils sont, sans pour cela rien sacrifier de leurs élégances quelquefois exagérées, et par conséquent incompatibles, ou du moins qui devraient l'être, avec leur nature. Excellent peintre, homme de bonne compagnie, il connaît à fond son sujet, *le monde.*

Si l'on fait abstraction des modèles pour ne s'occuper que de l'artiste envisagé au point de vue de ses procédés, de ses intentions et de son talent de peintre, l'examen tournera également au profit de M. de Nittis.



Mme J. B***, PASTEL DE M. DE NITTIS.

Le procédé, on le sait, n'a rien de nouveau. La Tour, Chardin, la Vénitienne Rosalba, Peronneau, Prud'hon, d'autres encore ont manié le crayon de couleur avec une perfection qui ne saurait être dépassée. La grandeur du cadre ne fait rien à la chose; et du reste, là aussi, M. de Nittis trouve un ascendant direct. La gloire de l'ancêtre est, cette fois, peu gênante pour la sienne: il s'agit de Joseph Vivien qui, au temps de Louis XIV, appliqua la peinture au pastel, récemment inventée en Allemagne, à de grandes scènes allégoriques où l'on compte jusqu'à vingt figures.

On sait que depuis le XVIIIe siècle la gamme des crayons de couleur

s'est fragmentée en une quantité considérable de nuances graduées. Cette addition de bémols est loin de constituer un progrès; elle tendrait plutôt à affadir l'œuvre d'un coloriste, comme l'est M. de Nittis, s'il n'avait le bon esprit de laisser aux jeunes demoiselles ces boîtes magiques où, en cherchant bien, on peut trouver les tons tout faits. L'art du tapissier n'a pas davantage profité des inventions des chimistes et teinturiers modernes, qui multiplient à l'infini les échelons de fils colorés par où l'on ascende d'un ton à un autre.

M. de Nittis dessine sur une toile préparée; ses devanciers opéraient sur un papier bleu. Le duvet léger qui s'élève de cette toile retiendra-t-il plus solidement la poussière colorée que ne le fait le papier? Il y a lieu de le croire. En tout cas, cette préoccupation que l'on a de l'avenir du pastel est peut-être excessive; voyez au Louvre les œuvres du siècle dernier: ne sont-elles pas fraîches et intactes comme le jour où elles ont été créées? Le pastel, comme la femme, emprunte sa plus grande force à la réputation de fragilité qu'on lui a faite; il bénéficie des égards que commande la délicatesse de sa complexion: chacun y lit une sorte de *Noli me tangere* qui tient les doigts à distance; au surplus, le verre est là pour rappeler cette sentence à ceux qui seraient tentés de l'oublier.

J'ignore si M. de Nittis a un secret pour fixer le pastel: chacun de ses prédécesseurs a prétendu en avoir un; c'était naturellement, pour chacun, le meilleur. Celui de Loriot, qui n'avait pas, paraît-il, le défaut de brunir et de changer les tons du pastel, a été publié en 1780 par Renou, secrétaire de l'Académie royale de peinture. Quant au secret de La Tour, dont on peut étudier l'effet à Saint-Quentin, on l'a connu par une lettre autographe du peintre.

M. de Nittis emploie le pastel à la façon des maîtres; il procède par de grandes balafrures de crayon qui hachent la toile en tous sens; les colorations juxtaposées s'unissent dans une harmoine savante, pour engendrer le ton local. Il ne se sert de son doigt que pour incruster à certains endroits la poussière de couleur et glacer certaines valeurs: son œuvre n'ayant pas subi la fatigue de l'estompage, saisit le regard au premier coup d'œil par la netteté et la concordance des vibrations qui s'en dégagent. De là cette acuité extraordinaire de compréhension pour l'organe visuel et la sensation de repos et de contentement qu'elle lui procure.

Les tons du pastel se rapprochent plus sensiblement de la nature que ceux de la peinture à l'huile : à moins d'être fatigués à outrance par une main inexpérimentée ils ont l'éclat voilé, la fraîcheur et la transparence des êtres et des choses animées que l'air pénètre. M. de Nittis n'a pas

craint d'encadrer ses verdures peintes de verdure véritable; l'art a soutenu sans faiblir la concurrence de la nature. Il est arrivé à la critique d'assimiler le cadre d'une peinture à une fenêtre ouverte sur la réalité; si jamais l'on a eu raison d'extraire cette formule de l'armoire aux clichés, c'est dans le cas qui nous occupe. Mais il ne faudrait pas se hâter d'en faire honneur au procédé lui seul : dussions-nous jeter un peu d'eau froide sur des enthousiasmes naissants, nous ajouterons que la manière



DANS LA TRIBUNE, PASTEL DE M. DE NITTIS.

de s'en servir est pour beaucoup dans l'excellence de ce procédé. Le *magicien*, ici comme toujours, c'est l'artiste : le don d'évocation qu'on lui reconnaît, c'est la qualité maîtresse de son talent.

Nous demandons pardon à La Tour d'appliquer à un autre une épithète créée pour lui et si bien justifiée; des analogies de but, de procédé, de réussite même, dans l'œuvre de deux artistes, ne préjugent rien de leur mérite respectif. M. de Nittis est un homme de son temps; aux dessous des choses il préfère la surface; à de rares exceptions près, sa curiosité ne va pas au delà du caractère objectif de ses modèles. C'est déjà beaucoup et le champ qu'il exploite est assez vaste pour satisfaire

une ambition d'artiste. Était-ce bien le cas, à vrai dire, d'essayer d'aller plus loin? Les portraits de ces jeunes femmes ne nous montrent-ils pas tout ce que nous avons le droit d'apprendre d'elles? leur beauté, leur grâce, leur élégance. Le peintre eût manqué à la discrétion, à la galanterie même, s'il se fût avisé de les vouloir étudier de trop près. Quand il entreprit le portrait de M. de Goncourt, un portrait d'homme, il savait d'avance que le modèle et le public se montreraient plus exigeants, ou plutôt que leurs exigences seraient d'une autre nature : le succès de son œuvre prouve qu'il n'a pas failli aux devoirs nouveaux qui lui incombaient. Ce portrait est étudié à fond et le sentiment de l'individualité s'en dégage avec vigueur : il ressemble physiquement et moralement au modèle.

Que de morceaux affriolants, œuvres d'un maître-peintre, dans cette galerie de jolis visages, dans ces groupes aimables de femmes élégantes! Il y a là de véritables trouvailles dont il faut tenir grand compte à M. de Nittis, car elles lui appartiennent en propre : le geste cavalier et distingué cependant de la jeune femme debout, tendant son pied devant le poêle qui flambe en plein air, aux courses d'Auteuil; l'attitude osée et si heureuse de celle qui a grimpé sur une chaise pour mieux suivre les péripéties de la course; la pose si complètement dépourvue de *pose* de Mme J. E., assise sur un canapé, dont les étoffes à fleurs vives sont une merveille d'exécution, sans que le modèle ait à souffrir de ce dangereux voisinage; l'allure de sphinx de cette femme voilée qui, se tournant vers le public, ses griffes roses dissimulées sous des gants noirs, semble lui poser une énigme peu redoutable.

Il y a des bouts d'épaules, des emmanchements de coudes et de poignets, du dessin le mieux informé; les savantes indiscrétions du vêtement ne laissent aucun doute sur la finesse des détails dans ces natures aristocratiques. Personne, nous le répétons, n'habille une femme comme le fait M. de Nittis; il sait par cœur les cassures d'un gant bien coupé, les plis d'une étoffe, souples ou brisés suivant sa nature, et discrets observateurs de la loi des courbes que le modèle leur rappelle sans cesse.

Est-ce tout? Non. Quoiqu'on le sache depuis longtemps, il est bon de rappeler que nous avons affaire à l'un des plus fins paysagistes de notre temps.

Le peintre des routes ensoleillées du Midi, des rues de Paris et de Londres est un grand dispensateur d'air et de lumière. Ses pastels nous en fournissent une preuve nouvelle. Certes, les figures y règnent en souveraines, mais M. de Nittis a eu la force de résister à la fascination de

leur élégance; il ne leur fait aucun sacrifice coupable. La nature conserve tous ses droits autour de ces reines de beauté, et, sans se poser en rivale dangereuse, elle étale sous leurs yeux les perles les plus fines de son écrin, et des colorations dont la richesse et la variété seront éternellement le désespoir de l'art de la mode.

ALFRED DE LOSTALOT.



LES MÉDAILLEURS DE LA RENAISSANCE[1]

VITTORE PISANO

PAR M. ALOÏSS HEISS



'ATTENTION et la faveur des amateurs et des curieux — de ces initiés surtout qui ont le goût du grand art et de l'art sévère et que séduit le charme pénétrant de la belle époque italienne — se portent volontiers depuis quelque temps vers les médailleurs de la Renaissance. Et c'est à juste titre, car les médailles du XV[e] siècle et des premières années du XVI[e] fournissent les échantillons les plus purs de l'art italien, à l'époque même où il arrive à son complet épanouissement. Qu'on n'aille pas dédaigner l'exiguïté et le cadre nécessairement modeste de la médaille; de glorieux maîtres de la peinture et de la sculpture n'ont pas cru déroger en reproduisant sur ces rondelles de bronze les traits des principaux personnages de leur temps, qui se tenaient fort honorés d'être ainsi recommandés à la postérité; et de même que l'art grec ne nous a rien légué de plus exquis que ses merveilleuses monnaies, de même la perfection du style de la Renaissance éclate tout entière dans les médailles de cette incomparable époque. A l'intérêt que présentent ces portraits d'une si belle facture s'ajoute l'attrait des revers occupés par quelque composition accomplie, retraçant soit une ingénieuse allégorie, soit un événement capital de la vie du personnage représenté.

Cette faveur croissante de la médaille envahit jusqu'à l'Hôtel des

1. Premier fascicule. Paris, J. Rothschild, 1881.

Ventes : ainsi telle pièce achetée, il y a peu d'années, à peine quelques cents francs, atteint assez aisément le prix de trois ou quatre mille francs ; dernièrement même à Londres, un Victor Pavonius, faussement attribué à Sperandio, pièce de second ordre, en somme, s'est payé neuf mille cinq cents francs. On le voit, à ce point de vue positif de la valeur vénale, les médailles ne le cèdent pas aux autres œuvres de l'art, et elles ont, dans ces tout derniers temps, acquis une plus-value égale, sinon supérieure, à celle des dessins et de la sculpture.

Déjà dans les siècles précédents des numismates tels que Lukius, Bonanni, Koehler, Maffei, Lochner, Litta, etc., avaient donné dans leurs travaux une place honorable aux médailleurs italiens. MM. Charles Lenormant et Chabouillet, dans leur excellent *Trésor de numismatique et de glyptique* (1834), reproduisent tous les échantillons connus alors de ces œuvres d'élite.

De nos jours, suivant le courant qui entraîne les amateurs et les savants vers ce genre de recherches et d'études, M. A. Armand, ce juge autorisé dont la conscience égale le savoir, a publié un catalogue raisonné des *Médailleurs italiens des XVe et XVIe siècles*[1], œuvre de bénédictin homme de goût, dont la seconde édition, comprenant aussi les maîtres anonymes, sera pour les médailles ce qu'est pour la gravure l'indispensable ouvrage d'Adam Bartsch. A Berlin, M. J. Friedlaender, directeur du Cabinet des médailles, poursuit dans le *Jahrbuch der kœniglich preussischen Kunstsammlungen* toute une série de savantes monographies, avec catalogue, des médailleurs italiens. Aujourd'hui même M. Aloïss Heiss, bien connu dans le monde des numismates pour son beau travail sur les monnaies espagnoles, couronné par l'Institut, entreprend « de publier, à des intervalles plus ou moins rapprochés, des fascicules contenant, classées chronologiquement et, autant que possible, géographiquement, une ou plusieurs monographies de médailleurs, selon l'importance de leurs œuvres, avec des dessins dans le texte et des planches en phototypographie inaltérable. » M. Aloïss Heiss a conçu ce travail d'ensemble dans un esprit tout autre que ses devanciers. Tandis que M. A. Armand se borne, comme l'exigeait la nature de son ouvrage, à une énumération critique des pièces, tandis que M. Friedlaender, trop enfermé dans son Cabinet des Médailles, dont il entr'ouvre à peine la porte aux curieux, se contente de compiler les documents connus sans en exhumer de nouveaux, M. Heiss, tenant à honneur d'épuiser la matière qu'il traite, n'épargne aucune recherche,

1. Voir, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (2e période, t. XIX, p. 369-384), le compte rendu du regretté Benjamin Fillon.

suit son auteur dans tous les musées et toutes les collections, dans tous les cabinets et toutes les bibliothèques, et reproduit sans exception toutes les œuvres numismatiques du maître qu'il se charge de nous présenter.

Ainsi il nous offre aujourd'hui, comme un premier chapitre de son *Corpus numismatum*, la notice sur le prince de la médaille, Vittore Pisano. C'est commencer comme il convient : Pisanello, en effet, est bien le premier des médailleurs, et par la date et par la valeur de ses œuvres. Né à San-Vigilio dans le Véronais, vers 1380, mort en 1455 ou 1456, il apparaît à cette bienheureuse époque où l'art dans sa fraîche nouveauté a encore toute la séduction de l'inspiration naïve, de l'allure franche, de la conscience honnête, où le beau domine, d'où le joli est exclu, à l'heure unique du printemps et de l'innocente simplicité, loin, très loin de la recherche, des raffinements et des coquetteries de la décadence. Universel selon l'étonnant privilège du siècle, il est à la fois peintre, sculpteur et médailleur. Il enrichit plusieurs villes d'Italie, Rome surtout et Vérone, de peintures, la plupart aujourd'hui perdues; il travaille pour les princes les plus illustres, Jean VII Paléologue, Alphonse le Magnanime, Lionel d'Este, les Visconti, les Sforza et les Gonzague, pour les humanistes et les poètes et pour quelques-uns de ces hardis chefs de bande si communs alors en Italie. Puis sa gloire semble s'obscurcir; avec beaucoup d'autres il est comme confondu et absorbé dans le rayonnement éblouissant des Léonard, des Michel-Ange et des Raphaël. Ses œuvres s'égarent ou sont attribuées à des maîtres d'un nom plus retentissant. Enfin de nos jours seulement il est remis à sa vraie place, grâce à de patientes investigations, à des attributions plus sûres, à des éliminations motivées.

Célébré par les poètes et les savants contemporains, par Guarino, professeur de grec à Vérone, ensuite précepteur du jeune Lionel d'Este, par Basinio de Parme, professeur d'éloquence à Ferrare, qui passa au service de Sigismond Pandolfe Malatesta de Rimini, par Tito Vespasiano Strozzi, par Porcellio Pandoni de Naples, secrétaire intime d'Alphonse V, il reçoit de Lionel d'Este, dont il reproduit les traits dans sept médailles différentes, des louanges d'autant plus précieuses que la cour de Ferrare était le rendez-vous des artistes et des lettrés, parmi lesquels Lionel lui-même tenait une place honorable. Le jeune marquis d'Este dit en parlant de notre maître : *Pisanus omnium pictorum hujusce ætatis egregius.* L'année même de la mort du Pisan, Fazio, dans son *De viris illustribus*, lui consacre ces lignes élogieuses : *In pingendis formis rerum sensibusque exprimendis, ingenio prope poetico putatus est; sed in pingendis equis cæterisque animalibus, peritorum judicio, cæteros antecessit. Mantuæ ædiculam pinxit.....* Au siècle suivant, dans un petit poème

adressé à Thomas d'Avalos, sur la médaille d'Inigo d'Avalos par le Pisan, Joseph Castiglione se récrie sur la haute valeur de cette œuvre :

Gratia..... debetur summa labori
Qui faciem herois nostros servavit in annos,



PROJET POUR UNE MÉDAILLE D'ALPHONSE V D'ARAGON, PAR V. PISANO.

(Dessin à la plume du Recueil Vallardi, au Louvre.)

Virtutemque viri præstantis munere belli
Artibus et pacis per mystica signa notavit.

Enfin Vasari décrit avec admiration plusieurs des peintures du Pisanello qu'il réunit, dans un même chapitre, à Gentile da Fabriano.

Malheureusement, des grandes peintures murales exécutées par le

Pisan soit à Mantoue, soit au Palais ducal de Venise, soit dans un *castello* de Pavie[1], soit à Vérone, à Ferrare et à Rimini, soit à Saint-Jean de Latran, où il acheva sur l'ordre du pape Eugène IV les fresques commencées par Gentile da Fabriano, il ne reste guère d'authentique que le *Saint Georges avant le combat* de l'église Sainte-Anastasie à Vérone. Quant aux tableaux du maître, on ne peut lui assigner avec certitude que le *Saint Georges* de la National Gallery, dont M. Reiset a parlé ici même avec tant de compétence, dans une *Visite aux Musées de Londres en 1876.* Les deux tableautins de la galerie de Vérone qu'on veut donner au Pisan sont, l'un le *Mariage mystique de sainte Catherine*, de Stefano da Zevio son contemporain [2]; l'autre la *Vierge et l'Enfant*, d'un inconnu, peintre d'ordre tout à fait inférieur, qui ne peut avoir rien de commun avec notre grand maître.

Cette rareté des œuvres peintes de Pisano est un peu compensée par le grand nombre de dessins qui restent de lui. Grâce à M. de Tauzia, conservateur des tableaux et des dessins au Musée du Louvre, une large portion des feuilles du recueil Vallardi [3] attribuées à Léonard (et c'était dire tout le cas qu'on en faisait), a été restituée justement à Pisano : études d'animaux, projets de médailles, portraits, costumes, plantes et fleurs, paysages, lettres ornées, bateaux de fêtes, etc., révélant un dessin savant, serré dans la forme, une science vivante et consciencieuse, unie à un sentiment délicat et tout spiritualiste qui n'exclut point une interprétation vigoureuse et exacte de la nature, car on sent dans ces diverses pages la sincérité, l'humilité fortifiante et féconde de l'artiste qui ne rougissant pas de la nature, ne songe pas plus à l'escamoter qu'à l'embellir.

Cette restitution a permis de rendre encore au même maître bon nombre de dessins épars à l'Ambrosienne, au British Museum, à l'Albertine, au Cabinet des Estampes de Berlin et de Francfort[4], au Louvre

1. D'après l'Anonyme de Morelli.

2. Quatre des anges qui entourent sainte Catherine se retrouvent dans un dessin à la plume sur parchemin de Pisano, à l'Albertine, portant à tort le nom de Ghiberti. Stefano da Zevio aurait donc utilisé pour sa composition les dessins de Pisano, qui fut peut-être son maître. — Quant au portrait de Victorin de Feltre (galerie des Sept Maîtres au Louvre, catalogue Tauzia, nº 502) qui, selon M. Friedlaender, aurait une parenté étroite avec le Pisan ou la médaille qu'il a faite de Victorin, il est tout à fait étranger à notre maître et c'est avec raison que M. de Tauzia l'attribue, avec une douzaine d'autres, à Melozzo da Forli.

3. Voir *Une visite aux Musées de Londres en 1876,* par M. Reiset, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (2e période, t. XV, p. 119 et suiv.).

4. Le dessin de Francfort, catalogué dans les maîtres anonymes du xve siècle, por-

(ces derniers légués par M. His de la Salle), dans la collection Bodléienne d'Oxford et dans les collections du duc d'Aumale et de M. Gustave Dreyfus,—beaucoup sur parchemin et provenant d'un carnet ayant appartenu au marquis de Lagoy. Ces dessins étaient attribués par la plus capri-



PROJET POUR UNE MÉDAILLE D'ALPHONSE V D'ARAGON, PAR V. PISANO.

(Dessin du Recueil Vallardi, au Louvre.)

cieuse des fantaisies aux écoles et aux maîtres les plus divers. Il en était deux cependant qui portaient en toutes lettres le nom de leur véritable

tant le n° 5431, représente quatre figures de saints debout, à la plume sur parchemin. Il provient de la collection Lagoy.

auteur : l'un, du recueil Vallardi, folio 249, n° 2486 (v. le livre de M. Heiss, p. 35 et notre gravure, p. 169), signé *Pisani Pictoris Opus*; l'autre, au British Museum, égaré dans le portefeuille des anonymes [1] bien qu'il porte la signature *V. Pisanus P.* (Pictor); il représente trois jeunes seigneurs aux mains fines et élégantes, vêtus de riches manteaux courts à larges manches, tout bordés de fourrure et laissant voir entièrement des jambes en maillots collants; l'un est coiffé d'un feutre à larges bords orné de plumes, le second d'un haut bonnet mou, un peu écrasé, le troisième porte une chevelure touffue, frisée et emmêlée de feuillages et de fleurs [2]. Tous ces dessins nous montrent le Pisan tantôt copiant d'après Donatello un des compartiments de la chaire extérieure de l'église de Prato, tantôt empruntant à l'antique des motifs variés, le plus souvent cherchant en lui-même et étudiant d'après nature.

Un des croquis à la plume, de l'Albertine, nous offre sur une même feuille deux études de jeunes femmes assises tenant un faucon de la main gauche; l'une d'elles caressant un lévrier de la main droite; au bas, dans le coin à droite, deux perdrix et un petit seigneur galamment vêtu et coiffé d'un chapeau à plumes dans le goût des trois figures du British Museum. Or le Louvre possède, dans la salle des miniatures, sans attribution positive, sous le n° 635 du catalogue, une miniature à la gouache sur vélin [3] (H., 0^m,248; L., 0^m,174) représentant une jeune femme assise dans un fond verdâtre détérioré, reste d'un paysage effacé, vêtue d'une robe jaune clair, à petit col montant entouré d'un collier, serrée par une ceinture au-dessous de la gorge, avec longues manches ouvertes découpées en pointes et laissant voir les bras, à partir du coude, emprisonnés dans des manchettes de ton vert, brodées dans le bas. Coiffure haute, de couleur verdâtre, en forme de turban; cheveux blonds frisés sur les tempes. La main droite est posée sur un petit chien épagneul, couché sur le bas de la manche; sur le poing gauche, couvert d'un gantelet, un faucon retenu par un long ruban [4]. Le dessin de l'Albertine nous semble être un double projet pour ce

1. Vol. XVIII, 46, 5, 9, 143.

2. Ce dessin a été photographié par Braun (n° 287). — Des figures et des costumes analogues se retrouvent dans une gravure vénitienne de la seconde moitié du XV° siècle, *Deux jeunes cavaliers sur les bords de la mer* (Passavant, *Peintre-graveur*, t. V, p. 189, n° 102). L'auteur de cette gravure semble avoir subi l'influence du Pisan.

3. Gravée sous ce titre : *Jeune fille noble*, dans les *Arts somptuaires*. Nous devons ce renseignement à l'obligeance de M. Ary Renan.

4. Dans le recueil de Vallardi, deux dessins de faucons : l'un à la plume sur parchemin, l'autre à l'aquarelle sur dessous de plume; celui-ci portant un chaperon bleu est posé sur un gantelet et attaché à un ruban (folio 268, n[os] 1452 et 2453).

débris d'une miniature d'un style primitif, aux formes sveltes et un peu grêles, empreintes d'un charme naïvement poétique et que nous croyons



PORTRAIT DE PHILIPPE-MARIE VISCONTI, PAR V. PISANO.

(Dessin à la plume du Recueil Vallardi, au Louvre)

devoir attribuer aux premiers temps de Pisano. M. Crowe et Cavalcaselle ne s'étaient donc pas trop aventurés en supposant que Pisano devait sortir

de quelque école de miniaturiste. Quoique M. Morelli[1] attaque vivement cette hypothèse, elle semble confirmée par la précieuse miniature du Louvre.

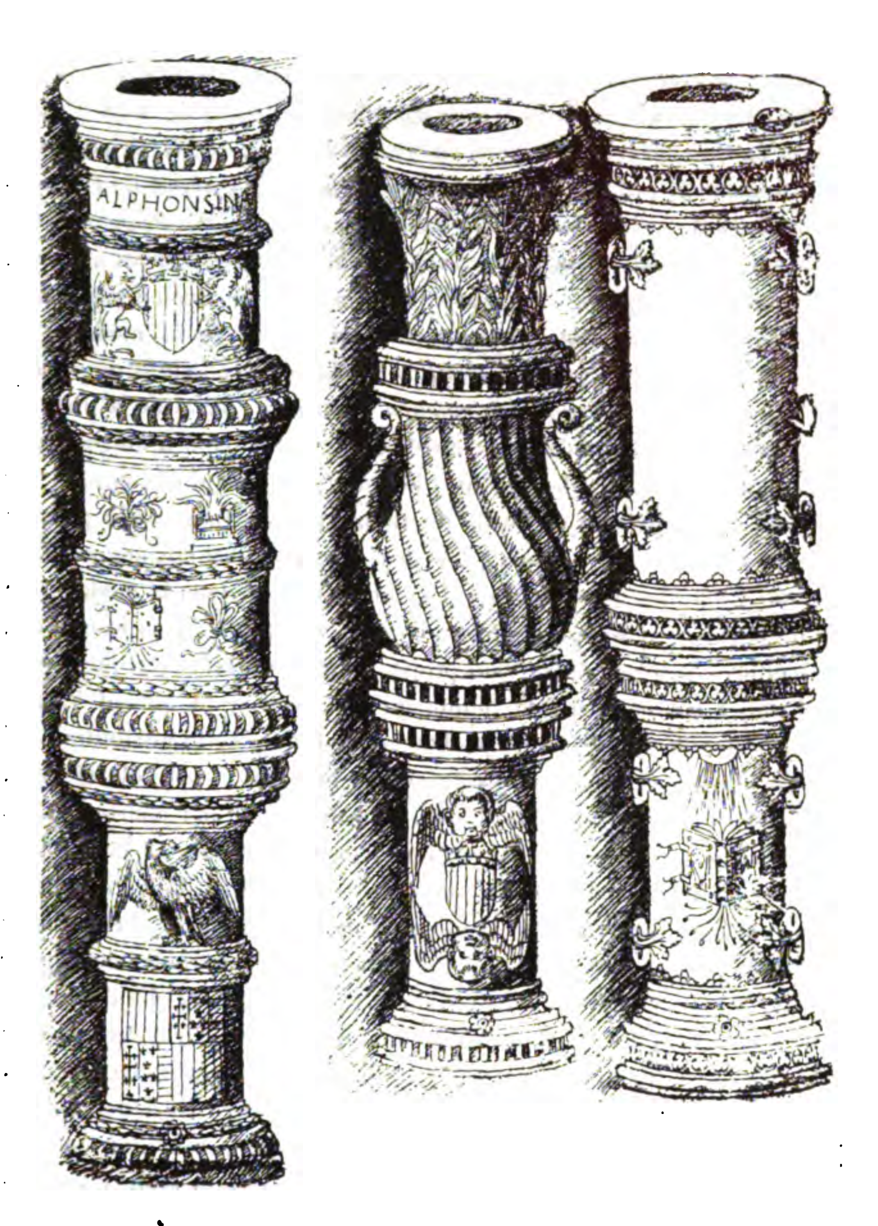
Malgré son renom de peintre, attesté par les contemporains les plus autorisés, Pisano, aujourd'hui du moins, doit le meilleur de sa gloire à un art qu'il n'aborda que dans la dernière partie de sa vie, à l'art du médailleur, protégé contre les injures du temps par la longévité naturelle du métal. C'est seulement à l'âge de cinquante-neuf ou soixante ans que Pisano se serait essayé dans un art perdu depuis les anciens. Sa première médaille, celle de Jean VII Paléologue, ne peut remonter au delà de 1438 ou 1439, époque à laquelle l'empereur grec vint en Italie pour assister au concile tenu par le pape Eugène IV[2]; la dernière, une de celles qu'il fit pour Alphonse Ier, de Naples, est de 1449.

M. Aloïss Heiss suit avec une scrupuleuse vigilance ce vainqueur du métal pendant les dix années de sa carrière, en s'attachant, comme il était naturel, à l'ordre chronologique des médailles elles-mêmes. Avec un discernement qui mérite tous les éloges, il sépare les pièces attribuées au maître des morceaux sérieusement authentiques. Les premières, au nombre de dix-sept, dont les deux coins à l'effigie même du Pisan, sont données à titre de gravures dans le texte avec une succincte discussion qui établit l'erreur de leur attribution ; les autres, au nombre de vingt-cinq, dont vingt-quatre signées, sont réunies à la fin du volume en onze planches phototypographiques inaltérables reproduisant jusqu'au moindre relief du bronze.

Chacune des notices comprend un historique très complet du personnage représenté, une description exacte de l'avers et du revers, une discussion établissant la certitude ou la probabilité de la date donnée, l'indi-

1. Voir Ivan Lermolieff, *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden u. Berlin. Leipzig.* E. Seeman, 1880.

2. M. E. Müntz, se fondant sur une lettre de Pisano, datée de Rome 28 juin 1431, par laquelle celui-ci prie le duc de Milan «d'attendre jusqu'au mois prochain d'octobre l'envoi de l'*œuvre qu'il s'est engagé à exécuter en bronze* pour lui..., il ne lui est pas permis, sous quelque prétexte que ce soit, d'abandonner les peintures qu'il fait dans une église (de Rome), travail qui ne sera achevé qu'après la fin de l'été... » (il s'agit ici des travaux ordonnés par Eugène IV à Pisanello, entre 1431 et 1432, pour Saint-Jean-de-Latran), M. Müntz, disons-nous, croit que cet ouvrage de bronze est la médaille que Pisano fit pour Philippe-Marie Visconti, qui fut duc de Milan de 1413 à 1447. Cependant, d'après le style de cette médaille, M. Heiss la place à une date postérieure à celle du Paléologue; en effet, cet « ouvrage de bronze » pourrait être autre chose que la médaille en question. (V. *Revue critique d'histoire et de littérature*, 8 mars 1880, et E. Müntz, les *Arts à la cour des Papes*, tome 1er, p. 47.)



PROJETS DE PIÈCES D'ARTILLERIE, PAR V. PISANO.

(Dessin à la plume du Recueil Vallardi, au Louvre.)

cation des exemplaires en métal précieux et, s'il y a lieu, des variantes postérieures.

Ne pouvant suivre M. Aloïss Heiss dans l'examen de chacune des médailles de Pisano, nous voulons seulement indiquer ce qu'il y a de particulièrement nouveau dans sa monographie. Félicitons-le tout d'abord d'avoir su tirer un très utile parti du recueil Vallardi, que M. Friedlaender avait totalement négligé. Il y a puisé : — L'étude du portrait de Philippe-Marie Visconti. — Un très curieux dessin représentant Jean-François Ier de Gonzague, à cheval, ayant à ses côtés sa fille Cécile, également à cheval, « suivis d'un nain casqué et cuirassé, répétés deux fois dans des positions différentes », étude embryonnaire pour le revers de la médaille de François de Gonzague, premier marquis de Mantoue, et dont le projet définitif est au Musée d'Oxford (un croquis du nain à cheval de la main du Pisan se trouve à l'Ambrosienne de Milan)[1]. — Un bouc à longue barbe (emblème du savoir), devenu une licorne (emblème de la pureté) sur le revers de la médaille de Cécile de Gonzague. — Une étude pour le paysage placé au revers d'Inigo d'Avalos, avec quelques changements. Le fond qui est un lac dans le dessin devient une plaine dans la médaille ; le ciel de la pièce est rempli d'étoiles ; on n'en voit qu'une dans le croquis ; ce croquis ne pouvant être qu'un projet pour la médaille en question et éatnt tout à fait de la même plume que les dessins du recueil Vallardi attribués depuis peu de temps seulement au Pisan, cette attribution, s'il en était besoin, se trouverait ainsi, comme le remarque M. Aloïss Heiss, pleinement confirmée. — L'étude du pélican sur son nid nourrissant ses petits de son sang, pour le revers de Victorin de Feltre. — Puis quatre portraits pour les médailles d'Alphonse Ier de Naples, dont l'un est un projet en sens inverse pour la médaille de la planche IX du volume : « le buste est tourné à gauche, il est cuirassé, et sur l'armure de l'épaule on voit la tête d'enfant à triple visage, type du revers d'un bronze à l'effigie de Lionel d'Este ; devant le buste une couronne royale avec la date entière M.CCCC.XL.VIII au-dessous ; tandis que sur la médaille exécutée, une partie M.CCCC est au-dessus et le reste XLVIIII[2] au-dessous de la couronne ; le casque placé derrière a la même forme, mais les ornements diffèrent ; il a pour cimier une chauve-souris et devant sont les armes d'Aragon soutenues par deux griffons[3] ; sur le bronze, les armes d'Aragon

1. Plusieurs dessins de chevaux, vus de dos en raccourci, du recueil Vallardi rappellent la monture de ce nain.

2. Il y a donc une différence d'un an entre le dessin et l'exécution de la médaille.

3. On retrouve les armes d'Aragon, avec deux griffons pour supports, le livre



FEUILLET D'ÉTUDES PAR VITTORE PISANO. — (Dessin à la plume de l'Albertina, à Vienne.)

n'existent pas et les griffons sont remplacés par le livre entr'ouvert, sur la couverture duquel on lit : *Vir sapiens dominabitur astris.* »

Une esquisse à la plume, signée *Pisani pictoris opus,* montre Alphonse « coiffé d'un chapeau à larges bords, revêtu d'une armure et monté sur un cheval richement caparaçonné marchant à droite. Sur la tête du cheval est un oiseau fantastique; sur sa croupe, un ange tient les armes d'Aragon; en haut de la pièce est une couronne royale entre les écussons d'Aragon et de Sicile à droite, et d'Aragon, Naples, Jérusalem, etc., à gauche. » Ce beau projet, peut-être le plus curieux des dessins que nous offre M. Heiss, était destiné au revers d'un grand médaillon d'Alphonse, qui malheureusement est inconnu ou plutôt n'a pas été exécuté. — Le recueil Vallardi fournit encore, sur un seul feuillet, quatre dessins de petites médailles à l'effigie d'Alphonse, ayant toutes pour revers un char triomphal, très jaunis par le temps et l'humidité, et, sur le même folio, deux autres études du Pisan pour deux médailles du roi de Naples. M. Aloïss Heiss a fait, à propos de ces dernières études, quelques découvertes intéressantes. Il nous apprend que le revers d'un de ces projets est celui d'une pièce d'or de Ferdinand Ier, roi de Naples, conservée au cabinet de France, et que ce revers se rencontre encore dans Van Miéris [1]

entr'ouvert et le Chérubin ou Génie tenant l'écu d'Aragon, sur des pièces d'artillerie dessinées par le Pisan, et faisant aussi partie de l'inépuisable recueil Vallardi; ce dessin à la plume est reproduit dans la monographie de M. Heiss; nous le donnons ici.

1. Cette médaille a servi pour un portrait de ce prince, placé dans une lettre ornée d'un des trois frontispices de la *Défense de Platon* (Bibliothèque nationale de Paris, manuscrit latin, 12,947), par le Vénitien Andreas Contrarius que Nicolas V avait chargé de plusieurs travaux littéraires, et qui, après avoir accompli cette mission, se rendit à Naples, où il se fixa jusqu'à 1458, année de l'avènement de Pie II. A cette époque, il retourne à Rome ; mais, par ses écrits et ses propos trop libres, il se fait bannir des États de l'Église, il retourne à Naples, où il meurt à un âge très avancé, après 1505. Ce manuscrit sur peau de vélin, copié et soigneusement peint pour le roi Ferdinand Ier, est de la fin du xve siècle. Comme dans la médaille, le roi porte l'ordre de l'Hermine, qu'il institua en souvenir de l' « intervention divine », à laquelle il dut d'échapper à la tentative d'assassinat faite sur lui en 1481 par son beau-frère, Marino Marzano, duc de Sessa, et de la grâce accordée par lui au coupable. Ferdinand étant mort en 1494 et la fondation de l'ordre de l'Hermine étant, d'après l'indication que nous devons à l'obligeance de M. Aloïss Heiss, postérieure à 1481, il faut placer la date de ce manuscrit tout à fait à la fin du xve siècle. Dans les bordures qui forment l'encadrement de la page, parmi des médaillons de Néron, d'Annibal, d'Antonin-Auguste et de Galba, on en distingue un d'Alphonse V d'Aragon, avec la couronne de Sicile ; puis le revers de la médaille, du même Alphonse V, emprunté à Pisano, avec les aigles et la biche blessée; en outre, le livre ouvert, vu de dos, qu'on rencontre sur les médailles d'Alphonse par Pisano, et une petite hermine posée sur une banderole, avec le mot *Proganda;* enfin les armoiries de Ferdinand, aux 1er et 4e d'Aragon

(t. Ier, p. 117) sur une autre pièce du même Ferdinand. — Enfin un portrait de Jean Galéas Visconti, assez différent des deux grandes médailles de ce prince exécutées par le Pisan[1].

A la fin de sa monographie, M. Heiss donne un très piquant dessin à la plume représentant Jean VII Paléologue à cheval, dans le même costume et dans la même attitude que le Pisan lui a donnés sur le revers de as médaille. Au-dessus du croquis, cinq lignes d'indications relatives au vêtement de l'empereur et au harnais de sa monture. Ce dessin, conservé au Louvre, y est classé parmi les pièces attribuées à Gentile Bellini, ce que ne permet pas la simple confrontation des dates. (Il est vrai que les conservateurs du Musée ne l'ont jamais regardé comme étant de Bellini.) Sur la même feuille se trouvent d'autres croquis montrant des personnages en costume grec, parmi lesquels un *pope* et une fort belle étude de tête de cheval aux naseaux fendus selon la mode du temps et une légende en caractères arabes[2]. M. Heiss donne ce dessin à Pisano; nous inclinerions plutôt à penser, d'après la grosseur significative de la plume, qu'il est d'une origine toute vénitienne, d'autant plus que l'inscription est en dialecte vénitien.

Pour ce qui est de la sagacité et de l'ingéniosité qu'apporte M. Heiss dans l'explication des légendes, nous citerons la véritable trouvaille qu'il a faite à propos d'une des médailles de Lionel d'Este; nous mettons d'autant plus de soin à la relever que l'auteur, avec la modestie qui caracté-

et aux 2e et 3e de Hongrie, de Sicile et de Jérusalem, et entourées d'Amours. Sur le faux-titre du manuscrit, un très beau portrait de Ferdinand à cheval, à la plume, avec rehauts d'or, sur parchemin violet; au dos de ce faux-titre, dans de jolis ornements, une inscription grecque indiquant l'auteur et la destination du livre. — Sur les deux autres frontispices, les portraits d'Andreas Contrarius, du cardinal Bessarion, etc.

1. Il convient d'ajouter à cette énumération les folios 20 (numéro d'ordre 2,270), croquis à la plume; 87 (no 2,482), à la pierre d'Italie; 85 (no 2,481), à la plume, et le verso du 163 (no 2,368), à la plume, du même recueil Vallardi, qui sont autant d'études pour les bustes de Jean-François de Gonzague, de Piccinino (d'après nature), pour l'aigle du revers du Lionel d'Este, numéro 11 de M. Aloïss Heiss, pour l'ensemble du petit crucifix, et la main gauche, l'avant-bras et la tête du Christ; ce crucifix se trouve au revers de la médaille de Malatesta Novello. — En outre, les dessins d'aigles portant la couronne de Sicile, à la plume, de Pisano, exposés dans la première salle de dessins, au Louvre, pourraient être des projets pour le grand aigle non couronné de la médaille numéro 22 d'Alphonse d'Aragon. D'autres dessins d'aigles du volume Vallardi rappellent le revers de cette même médaille.

2. Cette légende a été reproduite dans un travail de M. Henri Lavoix, *Les Arts musulmans* (*Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVI, p. 24). — Le recueil renferme une suite de têtes d'un caractère oriental très prononcé, qu'on peut croire prises dans l'entourage de Jean Paléologue.

rise tout son ouvrage, s'y arrête à peine. Les lettres GE. R. AR. avaient été interprétées par le *Trésor de numismatique : Generalis Romanorum Armigerorum*, et par M. Friedlaender, *Generalis Romanae Armatae.* M. Heiss lit avec raison *Gener Regis Aragonum*, la médaille ayant été exécutée l'année même du mariage de Lionel d'Este avec Marie d'Aragon, fille aînée d'Alphonse V, et certainement à l'occasion de ce mariage. Une alliance avec la fille aînée du roi de Naples rehaussait assez le prestige de la maison d'Este pour que le médailleur y ait fait allusion par quelques lettres de la légende. Il est également naturel que l'R initial du mot principal *Regis* soit plus grand que les autres lettres.

Pisano, grâce au travail si complet de M. Heiss, nous apparaît placé à son véritable rang, à côté des plus glorieux maîtres de la Renaissance. En un temps où le portrait peint était à peine connu, le grand médailleur nous donne toute une série de portraits de ses plus illustres contemporains. Ses bustes d'hommes ont tous le même caractère de saisissante originalité avec le grand air des têtes, l'intensité concentrée de l'expression et de la pensée, la vigueur austère et mâle des profils accusés sans complaisance, non sans une certaine sauvagerie qui donne à la réalité toute sa force sincère. L'auteur, en effet, modèle par grands plans, sommairement, en élaguant tout détail superflu. Personne mieux que lui n'a rendu l'âpre physionomie de ces Italiens du xv[e] siècle, de ces seigneurs farouches et sombres qui commencent déjà à se polir à l'air nouveau de la Renaissance; ils vivent fortement dans ces profils énergiques au front bombé et presque têtu, aux lèvres dures, aux mâchoires serrées, au cou puissant, à la chevelure massée sans mollesse. Autant ses bustes d'hommes ont d'énergique virilité, autant son type de femme, la Cécile de Gonzague, présente de grâce aimable: les traits doux et délicats, le front virginal et enfantin, les lèvres fines, le cou élancé et frêle ont toute la poésie de la réalité simple.

Dans les compositions des revers, où il mêle le plus souvent des animaux, le cheval surtout, pour lequel il a une préférence marquée et qu'il présente dans des raccourcis aussi heureux que hardis, Pisano accuse des tendances naturalistes. Procédant avec la même clarté forte et naïve des conceptions, le même modelé synthétique, et arrivant à la même impression de grandeur et de sévérité, le maître, créant un art nouveau, se fait à lui-même son esthétique et son mode d'expression; il sait le degré juste de docilité du métal, les ressources particulières des reliefs; il compose ses médailles en sculpteur exercé, sans chercher, comme pour ces scènes peintes, l'effet pictural. On sent dans les dessous l'étude de l'antiquité, et c'est appuyé sur cette base solide qu'il dégage sa person-

nalité par sa chaleur passionnée d'homme de la Renaissance. De tout cela il forme un style à part, tranché, distinct, individuel.

Il nous reste à féliciter M. Rothschild des soins qu'il a apportés à l'exécution matérielle de l'ouvrage ; il n'a pas craint les frais considérables que devait entraîner la reproduction en planches phototypographiques de toutes les médailles du Pisan. Pas une ne manque à l'appel, et en tournant quelques feuillets le lecteur a sous les yeux l'œuvre entier de Pisano médailleur, dont les pièces, dispersées dans les collections publiques et privées, se trouvent ainsi pour la première fois réunies et classées.

M. Heiss nous promet, comme suite à ce premier chapitre de l'histoire de la médaille aux xve et xvie siècles, les monographies de Pierre de Milan et de François Laurana; nous ne demandons à l'auteur et à l'éditeur, et on ne saurait exiger davantage, que de maintenir les fascicules suivants à la hauteur du premier.

CHARLES ÉPHRUSSI.



CONCOURS RÉGIONAUX

EXPOSITION DE TOURS

I



Sans vouloir médire des concours régionaux, qui ont leur incontestable utilité, il est bien permis de ne pas trouver tout le charme désirable soit à l'examen des produits agricoles, soit à la vue des animaux gras. Aussi, depuis quelques années, a-t-on pris l'habitude de modifier le programme des fêtes qui se renouvellent tous les huit ans dans chaque chef-lieu de département. Les arts, trop longtemps oubliés, ont enfin conquis la place qui leur appartenait, et, tantôt sous la forme d'objets empruntés aux collections locales, tantôt sous celle de statues et de tableaux envoyés généralement de Paris, des expositions se sont offertes à l'admiration du public. Parfois même, comme cette année-ci dans la ville de Tours, les deux genres ont été réunis, et chacun a pu se porter d'un côté ou de l'autre, suivant ses goûts particuliers.

Il est vrai que la brillante exposition rétrospective organisée en 1873 ne pouvait guère être répétée isolément. Sous peine de voir établir des comparaisons fâcheuses, tout faisait un devoir de joindre l'art moderne à l'art ancien, de suppléer par l'heureuse abondance du premier aux défaillances probables du second. Et véritablement, le résultat a démontré qu'en agissant de la sorte l'administration ne s'était point trompée dans ses calculs. L'ensemble offert au public est, à tous les points de vue, satisfaisant, et, soit dans une catégorie soit dans l'autre, il y a pour chaque visiteur amplement de quoi voir et étudier.

Avec quel plaisir, par exemple, ne s'arrêterait-on pas longtemps devant le *Polichinelle* de Meissonier! Bien que la surface qu'il recouvre ne dépasse pas trois ou quatre décimètres carrés, ce tableau a toute l'importance d'une grande toile. C'est en outre l'une des œuvres les plus spirituelles du maître, et l'on ne saurait trop remercier M. Maurice Cottier du sentiment qui l'a porté à se priver, durant quelques semaines, de ce rare et fin joyau. Nous aimons moins, il faut l'avouer, l'*Anier égyptien* de Gérôme. Sans doute les différents tons, pris dans une gamme douce, sont admirablement fondus, et l'on chercherait vainement une peinture plus ferme et plus solide. Mais cet enfant qui dort tout debout, appuyé contre un mur délabré, ressemble trop à une masse inerte, et lorsqu'un être humain se trouve en présence d'un animal quelconque, nous admettons difficilement que l'intérêt soit absorbé par ce dernier.

L'attention se porte encore sur un portrait de femme par Carolus Duran. Seulement, dans la circonstance, le grand artiste en a pris trop à son aise avec un public qui ne mérite pas autant ses dédains. Peut-être un jour sortira-t-il quelque chose de l'*Étude de plein air* — c'est le titre assez étrange du tableau en question — que nous avons été appelé à examiner; mais, en attendant, l'envoi d'une pareille ébauche ne paraissait pas nécessaire. Au moins le portrait de Jean Gigoux par Bonnat, bien que non achevé lui aussi, se présente-t-il dans des conditions qui permettent de porter un jugement sur le talent du peintre. Telle qu'elle est, cette œuvre enlève déjà tous les suffrages, et l'on pressent ce qu'elle pourra devenir sous la main de l'artiste.

Le désir de citer tout d'abord les noms les plus célèbres qui figurent au catalogue, nous a fait négliger quelque peu l'ordre habituellement suivi en pareille occasion. Il est vrai que la grande peinture, au moins ce que l'on est convenu d'appeler ainsi, non pour les dimensions du cadre mais pour l'importance des sujets généralement empruntés à l'histoire ou aux matières religieuses, se résume en un petit nombre de toiles. Et même, dans cette catégorie restreinte, ne trouvons-nous à signaler qu'*Une Extatique au* XVIII[e] *siècle*, par Georges Moreau de Tours. Tous les personnages sont remarquablement dessinés, et une tonalité puissante rehausse encore cette belle et savante composition. Quant au tableau de Gervex, *Une première communion à la Trinité*, — le catalogue indique par erreur l'église Saint-Sulpice, — il rentre bien plutôt dans les scènes de genre, et, si nous avons un reproche à lui faire, c'est de présenter une trop vaste superficie. Mais peut-être l'artiste s'est-il laissé entraîner par son incontestable talent de coloriste, qui voulait se déployer à l'aise. Quoi qu'il en soit, admirons également avec quel charme a été rendue la limpidité de l'atmosphère; l'air circule sous ces grandes voûtes, qui acquièrent de la sorte une légèreté dont on a peu d'exemples.

Certaines toiles perdent en vieillissant; mais il n'en est pas ainsi, heureusement, de celle que Dupray a consacrée à dépeindre une scène du siège de Paris, *Aux avant-postes*. Elle réunit toutes les qualités requises en pareil cas, et ce remarquable tableau mérite de plus en plus les éloges qui lui ont été prodigués dès le début. Dans un autre genre, le *Départ pour la chasse* fait le plus grand honneur à John-Lewis Brown; ses chevaux sont merveilleusement campés, et nous apprécions fort, pour notre part, la solidité de sa couleur. C'est la finesse d'observation, au contraire, qui domine dans une petite composition de Beyle, les *Vacances de Pâques;* aussi ne sommes-nous pas étonné des préférences du public à son égard.

Outre le grand tableau dont il a été parlé plus haut, Georges Moreau de Tours a encore envoyé un admirable portrait de son père, qui est, comme chacun sait, méde-

cin en chef de la Salpêtrière. Certes, l'artiste était mieux placé que tout autre pour pénétrer dans l'intimité du personnage qu'il s'agissait de représenter; mais nous n'en devons pas moins constater le talent dont il a fait preuve en résumant ses remarques journalières. L'homme intérieur se manifeste principalement dans cette figure si caractérisée et si vivante, et c'est là le but que l'on doit chercher à atteindre. Du reste, les beaux portraits ne sont pas rares à l'Exposition de Tours, et il suffit de citer celui du comte de Flavigny par Félix Laurent et celui de M. C** par Mlle Mégret. L'un et l'autre, à un degré différent, se rapprochent du programme indiqué tout à l'heure et constamment appliqué par les maîtres en cet art difficile qui a toujours eu chez nous de nobles représentants.

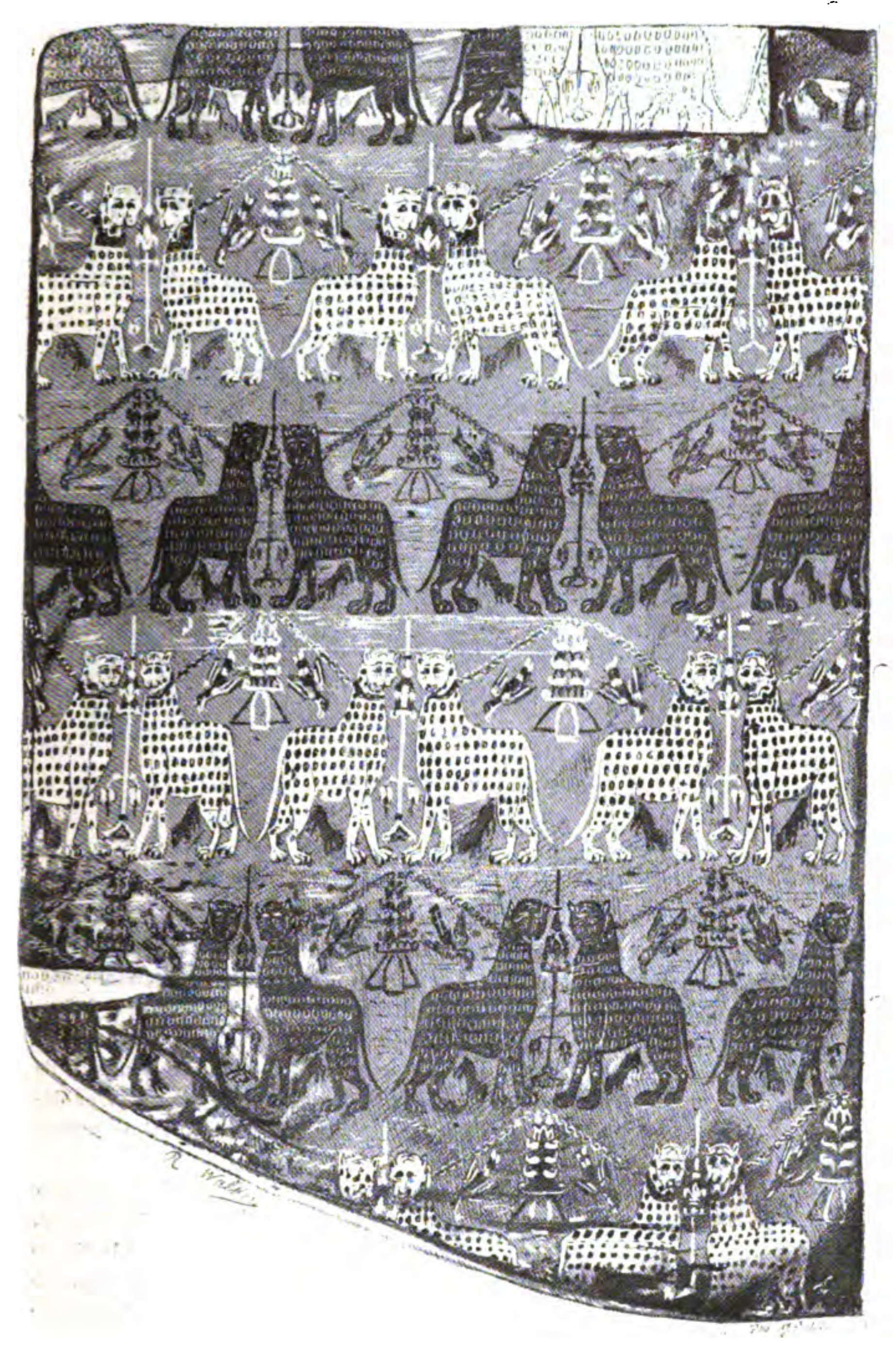
Sans transition, passons maintenant à l'examen des paysages, qui, suivant l'habitude, se tiennent dans une excellente moyenne. La nature est généralement observée avec soin, et parfois, comme dans une grande toile de Français intitulée le *Soir*, par un tour de force qui mérite d'être signalé, le peintre arrive à nous faire ressentir une véritable impression d'ombre et de fraîcheur. Néanmoins, toute notre prédilection est pour une charmante *Vue de Meudon*, par Léon Herpin. Cette œuvre, d'un artiste récemment décédé, fait le plus grand honneur à l'école moderne, et nous ne doutons pas que le souvenir n'en soit conservé longtemps. De même, en dépit de son ton forcément uniforme, on oubliera difficilement *Une inondation de la Loire à Rochecorbon*, par Ernest Le Nail. Un grand sentiment de poésie règne dans ce paysage désolé, que le Musée de la province où il a été conçu devrait bien essayer de s'approprier.

Naturellement, dans une exposition qui comprend, pour la peinture seulement, sept cent quatre-vingt-trois numéros, nous n'avons pu citer que les œuvres les plus remarquables. L'espace dont il était loisible de disposer se trouvant très restreint, il a bien fallu faire un choix, et parmi les bons prendre les meilleurs. C'est ainsi que, d'autre part, sur quatre cents dessins environ, nous ne voyons le moyen de signaler que l'*Entrée du lord-maire à l'Opéra*, par Detaille. Il est vrai qu'une pareille composition présente un mérite extraordinaire, et l'on ne sait qu'admirer davantage, de la savante ordonnance de l'ensemble ou de la perfection des moindres détails.

Enfin, jetons, avant de passer à l'art ancien, un coup d'œil sur la salle où sont exposés les vitraux. La *Sainte Radegonde*, de Léopold Lobin, est une œuvre étudiée que beaucoup d'églises envieront bientôt à Saint-Étienne de Chinon. Quant aux panneaux figurant les *Quatre Saisons* et destinés à nous ne savons quel château, ils inaugurent un genre qui ne manquera pas d'être appelé à un grand succès, si plus de légèreté de ton, à l'avenir, se fait remarquer dans les parties décoratives. Sous ce rapport, c'est dans le XVIe siècle qu'il faut aller chercher des modèles, et rien n'est comparable aux merveilles qui, après diverses pérégrinations, sont venues se fixer à Chantilly.

II

Comme on devait s'y attendre, l'organisation de la section rétrospective a présenté de bien plus grandes difficultés que celle de la partie moderne. D'abord, nous l'avons dit, c'était pour la seconde fois que, depuis un petit nombre d'années, les collectionneurs se trouvaient instamment priés de faire servir leurs richesses à l'éducation du public, et l'on sait de quelle diplomatie il faut généralement user pour obtenir un



FRAGMENT DE LA CHAPE DE SAINT-MESME.

(Exposition rétrospective de Tours.)

semblable résultat. Tout faisait donc craindre un refus motivé sur des déplacements multipliés qui, nous ne le nierons pas, présentent souvent de graves inconvénients. En second lieu, il était impossible de se dissimuler que l'heure présente laissait peu d'espoir de voir certaines galeries s'ouvrir avec la libéralité qui avait mérité de si justes éloges en 1873. Néanmoins, dans ces conditions fâcheuses et contre lesquelles la meilleure volonté ne pouvait absolument rien, on est parvenu à remplir quatre salles dont l'aspect général ne laisse que très peu de chose à désirer. Sans aucun doute il y a un choix sérieux à faire parmi ces deux mille objets envoyés un peu au hasard et acceptés de même; mais dans chaque catégorie se trouvent assez de chefs-d'œuvre pour captiver longtemps l'attention.

On connaît le faible des collectionneurs pour les noms fameux ; il n'en est pas qui, à force d'illusions, ne parvienne à se persuader que son cabinet est un petit Louvre où tous les chefs d'école sont authentiquement représentés. Une commission, quelque éclairée qu'elle soit, sous peine de se voir fermer certaines portes, est obligée d'enregistrer parfois les attributions les plus fantaisistes; mais le critique heureusement jouit de plus de liberté, et nous nous garderons bien de ne pas en profiter. C'est ainsi, par exemple, que dans la série de tableaux évidemment d'origine italienne, laissant de côté Léonard de Vinci et Jean Bellini, en compagnie de plusieurs autres, nous indiquerons seulement un beau portrait d'évêque, assis dans un fauteuil, la tête nue, et paraissant réfléchir à quelque grand projet. Une inscription qui ne saurait remonter au delà d'une quarantaine d'années et soigneusement placée sous verre, se lit au dos du panneau; nous la donnons textuellement et avec ses abréviations :

RIDOLPH. GONZAGA
EPISC. MANTUANUS
OPVS
GEORGII BARBARELLI

D'après cela, le prélat en question appartiendrait donc à l'illustre maison de Gonzague, et l'artiste, dont le nom nous préoccupe justement, ne serait autre que le Giorgione. Cette double assertion ne présente en elle-même rien que de très vraisemblable, bien qu'au premier abord on soit presque porté à songer à l'école romaine. Il faut en chercher le motif, principalement, dans la fermeté du dessin et la légèreté du coloris. Puis l'architecture qui se développe, au second plan, rappelle quelque peu celle de Saint-Pierre de Rome. Mais pareille remarque n'a qu'une valeur secondaire, et, en définitive, nous sommes persuadé que l'inscription indiquée a pleinement raison surtout pour le nom du personnage.

Les Flandres sont mieux partagées que l'Italie, et il n'est pas un visiteur sérieux qui ne se soit senti charmé par deux petits tableaux de l'école de Van Eyck, relégués, on ne sait pourquoi, dans une galerie secondaire. L'un d'eux, représentant la Vierge mère assise sous un dais, au milieu d'un frais paysage, est attribué par le catalogue à Hugo van der Goes. Mais, pour notre part, si nous sommes prêt à reconnaître que le célèbre artiste dont le seul ouvrage authentique est admiré à Florence dans l'église Santa-Maria-Nuova, ne dessine pas avec plus d'exactitude ni de conscience, qu'il ne peint pas avec plus de solidité, ni ne parvient à donner à ses figures un sentiment plus en rapport avec leur rôle, nous ne retrouvons pas, d'un autre côté, les tons de chair

pâles, les ombres grises et les draperies bleues tirant sur le vert, qui caractérisent la manière du maître. Aussi, jusqu'à nouvel ordre, l'hésitation nous semble-t-elle encore possible sur ce point. Quant au second tableau, c'est à Stuerbout que l'on en fait honneur, et nous croyons nécessaire de nous tenir à son égard sur la même réserve. Pour le moment, il faut se contenter d'admirer, sans vouloir mettre un nom au-dessous de cette jolie Vierge tenant l'Enfant Jésus dans ses bras, qui se repose sur un talus gazonné, en avant d'un magnifique jardin où d'élégantes dames devisent en se promenant.

A l'école d'Anvers appartient incontestablement une *Mater dolorosa* qui pourrait bien avoir été découpée dans un panneau considérable dont le mauvais état de conservation a sans doute nécessité le sacrifice. Mais l'attribution de ce fragment à Quentin Messys ou Metsys manque toujours de preuves certaines, bien qu'elle ait pour elle de grandes probabilités. D'abord c'est une œuvre du commencement du XVIe siècle, et puis le Musée d'Anvers, dans le grand triptyque peint en 1508 pour la ghilde des Menuisiers, nous offre une Vierge plongée dans la plus profonde douleur, qui rappelle beaucoup celle que nous avons sous les yeux. Quoi qu'il en soit, en pareille matière, la prudence doit forcément dominer, et nous ne nous sentons pas le courage d'être aussi affirmatif que le catalogue. Waagen, qui a parlé de ce tableau dans ses *Trésors d'art*, n'a pas osé se prononcer, et son exemple, dans la circonstance, nous semble bon à imiter.

Avec le portrait d'une princesse de Savoie, exposé par M. Cottier, une nouvelle ère commence. Plus d'hésitation désormais sur l'origine des tableaux que nous allons examiner. Ici même, en 1867, dans un article que les lecteurs de la *Gazette* n'ont certainement pas oublié, M. Armand Baschet s'est chargé de renseigner le public sur les pérégrinations de François Porbus et ses séjours multipliés à la cour de Turin. Il a publié des documents qui montrent le peintre flamand successivement occupé à reproduire les traits des nombreuses filles du duc de Savoie, parmi lesquelles figurait la princesse dont nous avons parlé. L'admiration peut donc se manifester tout à l'aise, et, dans le patient artiste qui n'a pas oublié le plus insignifiant détail d'un costume extraordinairement compliqué, on reconnaît le descendant de ces maîtres du XVe siècle qui nous ont retenu il n'y a qu'un instant.

On raconte qu'au commencement de ce siècle, les tableaux de Cuyp étaient tombés dans un tel discrédit, qu'ils servaient pour ainsi dire de monnaie d'appoint, chaque fois qu'une vente avait lieu à la Haye ou à Amsterdam. Les choses ont bien changé depuis lors, et nous ne doutons pas que le beau groupe d'enfants provenant du cabinet Luzarches, et qui pour la première fois figure dans une exposition, ne soit fait pour atteindre isolément un prix très élevé, si jamais il est livré aux enchères. Le célèbre peintre hollandais, en effet, a rarement aussi bien traité un genre qui ne lui était pas précisément familier. Sans doute, toutes ces têtes joufflues qu'encadre une chevelure d'un blond peu séduisant, ne se font pas remarquer par la vivacité de l'expression; mais nous sommes au pays des polders, et non sur les bords du golfe de Naples. Ajoutons que le tableau en question a été exécuté en 1651, c'est-à-dire à une date où Albert Cuyp était dans la plénitude de son talent.

Également, la grande et belle toile représentant l'*Évanouissement d'Amphitrite* appartient à la meilleure époque de Boucher, et nous ne pouvons que féliciter l'amateur qui a su faire entrer dans sa collection ce précieux spécimen de l'art français au XVIIIe siècle. Du reste, à côté du peintre des Ris et des Amours, figure avec honneur celui des mœurs bourgeoises. Le *Savetier* et l'*Aveugle trompé* sont deux excellentes

compositions de Greuze, que la gravure a depuis longtemps popularisées. Enfin nous ne devons pas oublier une carte de la forêt d'Amboise, au bas de laquelle se voit une délicieuse gouache que l'on avait jusqu'ici attribuée à Lenfant, mais qui est de Charles Cozette. A notre avis, Van Blarenberghe n'a rien fait de plus parfait que le groupe de chasseurs rangés autour du duc de Choiseul, alors exilé à Chanteloup. C'est un véritable chef-d'œuvre, qui à lui seul eût dû suffire pour créer un renom à son auteur.

III

L'Anjou est actuellement le pays de France qui possède le plus grand nombre de belles tapisseries. On connaît celles de la cathédrale d'Angers, qui sont exposées durant certains mois de l'année; mais qui peut se vanter d'avoir jamais vu tranquillement celles de l'église Saint-Pierre de Saumur? Reléguées d'habitude dans un grenier, elles ne sont montrées, par fragments, qu'à de rares visiteurs. Le voyage à Tours de la magnifique tenture dite de Saint-Florent doit donc être regardé comme une bonne fortune par tous les amateurs sérieux, qui auront pu enfin examiner à l'aise une série de compositions remarquables. Malheureusement les neuf pièces d'autrefois se trouvent aujourd'hui réduites à cinq ; ce qui n'empêche pas qu'elles ne couvrent encore une superficie de vingt-deux mètres de long sur un mètre soixante de hauteur. Quant aux sujets que l'artiste a voulu représenter, il est facile de s'en rendre compte, grâce à des inscriptions métriques qu'un peu de patience permet de déchiffrer. Tous se rapportent à la vie de saint Florent, que l'on nous montre successivement chassant les serpents, c'est-à-dire prêchant l'Évangile dans différentes localités des bords de la Loire. Des armoiries indiquent, en outre, que cette tenture fut exécutée dans les premières années du règne de François Ier, car elles sont celles de Jacques Leroy de Chavigny, élu abbé de Saint-Florent en 1518. Les ateliers d'Arras étaient alors dans toute leur activité, et c'est à eux que le généreux donateur s'empressa d'avoir recours. Le dessin, du reste, rappelle les écoles du Nord, et nul doute que les cartons ne soient dus à quelque maître flamand. Nous ne pouvons ici qu'indiquer la haute valeur des tapisseries de Saumur, bien dignes assurément d'être un jour reproduites avec la fidélité que les procédés modernes mettent à la disposition des travailleurs.

Une autre merveille de l'Exposition de Tours, c'est la *Chape* dite de *Saint-Mesme*. Et, de fait, où trouverait-on ailleurs un tissu de soie aussi précieux, quoique ne remontant pas au IVe siècle, comme on l'a longtemps prétendu? Le dessin est assez simple en lui-même, et présente, sur un fond bleu *empois*, deux zones d'animaux de forme bizarre, alternativement verts et jaunes, rouges et couleur de chair, se chevauchant à l'infini. Tous les tons sont uniformes, et l'absence complète d'ombre, en bouleversant les plans, produit une singulière illusion. Ainsi le *pyrée,* cet autel sacré des Persans, d'où s'échappent des oiseaux incitateurs, ressemble presque à une lanterne chinoise, et, au lieu de s'élever au-dessus du sol en gradins successifs, nous apparaît comme suspendu aux chaînes dont, en réalité, il est le soutien. Ces dernières viennent se river au large collier qui maintient, dans un curieux état de rigidité et comme au port d'armes, des quadrupèdes à la queue pendante, au corps élancé, à la tête petite, dans lesquels nous sommes obligé de reconnaître des guépards, ces féroces animaux



CALICE DE STYLE LOUIS XIV, EN ARGENT DORÉ.

(Exposition rétrospective de Tours.)

de l'Asie méridionale, appelés aussi *tigres des chasseurs*. Ils se présentent à nous de trois quarts, deux à deux et le front tourné vers le *hom* ou *haôma,* arbre mystérieux des anciens âges, dégénérescence de celui du paradis terrestre, expression de la chute de l'homme d'abord, comme plus tard de sa rédemption. Enfin des chiens, sans doute occupés à fouir la terre, ou tout au moins à ramasser quelque objet destiné à leur nourriture ou à leur distraction, complètent ce tableau, au dessin rude, heurté, sommaire, mais d'un effet décoratif aussi large que puissant.

Que dirons-nous, après cela, de l'inscription mutilée d'une façon barbare à une époque ignorée et longtemps cachée sous une ignoble bordure, dont la découverte a véritablement été toute une révélation. Devant des caractères arabes nettement accusés, qui tout au plus pourraient être attribués au xe siècle, il a bien fallu renoncer à la douce espérance de montrer une étoffe portée jadis par un disciple de saint Martin. Au point de vue historique, aucun éclaircissement ne naissait des mots souvent cités « *ou néamah li sahebüt,* et bonheur à son possesseur » qui rappellent la phrase mille fois répétée sur la célèbre chasuble de Saint-Sernin de Toulouse : « *el baraca-t-el kamilah,* bénédiction parfaite ». Les deux tissus, au reste, nous semblent évidemment contemporains ; ils appartiennent au même genre d'étoffes de soie, à dessins de diverses couleurs obtenues par la trame, que l'on trouve désignées dans les chroniqueurs, tantôt sous le nom d'ouvrages de damas, tantôt sous celui de *camocas.*

IV

Une superbe tête de Henri III, en bronze, qui rappelle le faire de Germain Pilon, constitue à elle seule presque tout l'apport de la sculpture proprement dite. En revanche, les meubles sont assez nombreux, et quelques-uns d'entre eux mériteraient de nous arrêter longtemps. Toutefois, nous n'indiquerons que certaines pièces de premier ordre provenant du château de Chanteloup. C'est d'abord une commode laquée, revêtue de bronzes merveilleux ; en ce genre, nous ne connaissons rien de plus admirable. Puis viennent l'écran, le canapé, les fauteuils et les *bergères* qui ornaient le salon même du duc de Choiseul. Les formes sont un peu rigides et nous assistons à l'aurore du style dit Louis XVI. Mais quelle perfection dans tous les détails ; il y a là vingt-quatre pièces qui ne manqueront pas d'exciter l'envie des plus grands amateurs. Dans la même catégorie, citons encore un magnifique cadre de glace en bois doré, qui est une des dernières épaves du château de Richelieu. Bien que dans un assez mauvais état de conservation, ce morceau hors ligne peut être considéré comme l'une des plus belles choses de l'exposition de Tours. Enfin, l'ameublement se complète par un cartel Pompadour et deux torchères du même style, bien dignes de figurer à côté de la commode dont nous parlions tout à l'heure.

Une vitrine est spécialement consacrée à l'orfèvrerie religieuse. Elle renferme, entre autres pièces remarquables, un calice déjà décrit par M. Darcel en 1873. Seulement nous ne partageons pas l'avis de notre éminent confrère, qui voit dans la présence de rayons en relief, alternativement droits et flamboyants, un motif de supposer qu'entre le pied et la coupe il y a une différence de date d'au moins un demi-siècle. Sur le portail de l'église Saint-Symphorien de Tours, qui a été terminé en 1537, est sculpté un calice dont le pied porte également des rayons alternativement

droits et flamboyants; d'où rien n'empêche qu'en 1540 un orfèvre n'ait fait usage de ce genre d'ornementation.

En second lieu, nous signalerons un ciboire rarissime, bien que ne remontant pas au delà du règne de Louis XIV. Nulle part ailleurs, en un pareil objet, on ne trouve des formes plus amples ni une plus grande liberté d'exécution; l'artiste, dans ses compositions, a semblé vouloir lutter avec la peinture, et, partout, il a introduit largement le paysage, fait circuler l'air et la lumière. Afin d'ajouter encore à l'illusion, il a donné peu de relief à ses figures, et si, en quelque sorte, il est sorti du domaine qui lui est propre, il est parvenu néanmoins à nous captiver pleinement et à produire un effet merveilleux. Pour se convaincre de ce que nous avançons, il suffirait de voir sur le pied *l'Entrevue d'Abraham et de Melchisédech* et, sur le couvercle, la *Récolte de la manne dans le désert*. Quant à la coupe proprement dite, elle est traitée d'une façon différente. Là, point de tableaux, mais de simples ornements, les instruments de la Passion, tels que : colonne, sabre, clous, voile, échelle, lance, aiguière, etc., séparés par des têtes d'anges presque en ronde bosse. Toute cette décoration se détache, en ton mat, sur un fond brillant, auquel elle n'adhère pas, mais dont elle est au contraire complètement indépendante. Nous sommes heureux de pouvoir donner une reproduction de cette magnifique pièce.

Nous ne voulons pas ici, à propos de six assiettes en émail, signées I C, qui ont déjà figuré à l'exposition de 1878, sans compter que précédemment elles avaient été reproduites dans le *Magasin pittoresque*, entamer une discussion d'origine. Cependant il est bon de faire remarquer que jusqu'à ce jour on n'a trouvé aucune signature de Jean Courtois ou Courteys sur un émail, tandis que l'on connaît une pièce, dans la collection Rothschild, signée I. CVRTIVS.F, ce qui s'applique à Jean de Court. Assurément le dernier artiste indiqué marquait le plus souvent ses ouvrages des trois lettres I.D.C., mais rien n'empêche qu'à l'exemple de Suzanne de Court, l'un des membres de sa famille, il n'ait abrégé son nom et supprimé, dans sa signature, l'indication de la particule. Les titres de Jean Courtois comme émailleur nous semblent donc fort ébranlés, et pour le moment nous préférons ceux de son rival.

Quand nous aurons maintenant cité une belle *Crucifixion*, évidemment sortie de l'atelier de Jean Pénicaud III, puis une soucoupe mélangée de grisailles et d'émaux de couleur, que nous serions tenté d'attribuer à l'aîné des Laudins, tout ce que l'émaillerie compte à l'exposition de Tours de vraiment remarquable sera passé sous nos yeux. Le reste n'est composé que de pièces plus que médiocres, parfois même de pièces absolument fausses. Aussi préférons-nous aller contempler un magnifique bassin hispano-arabe, qui fait le plus grand honneur à la fabrication de la ville de Valence dont il porte les armes, deux beaux plats de Pesaro, un plat non moins beau de Castel-Durante et trois plaques de Castelli, qui représentent à peu près le contingent étranger dans la section des faïences. Quant à la France, elle peut s'enorgueillir d'un plateau de Rouen polychrome, d'un grand plat de Strasbourg qui porte la signature de Joseph Hannong, d'une soupière de même provenance au monogramme de Paul Hannong; d'une autre soupière avec son plateau, due au célèbre faïencier marseillais, Honoré Savy. Toutes ces pièces sont on ne peut plus remarquables et bienheureux sont les amateurs qui ont pu les rencontrer sur leur chemin.

En terminant, disons quelques mots de ce que le catalogue appelle *Antiquités de Hindeloopen*. Il n'y a pas là beaucoup d'objets qui soient plus anciens que le XVIIIe siècle, mais il est néanmoins fort intéressant de pénétrer dans l'intérieur d'une

maison hollandaise à cette époque, de voir comment vivaient les contemporains des stathouders, d'examiner leurs cuivres brillants et leurs meubles grossièrement peints. Au milieu de la table de famille, nous avons remarqué surtout une coupe en argent, portée sur un pied élevé, qui se donnait, dit-on, en cadeau de noces. Il suffisait d'y verser un liquide quelconque pour en voir sortir un bel enfant, vulgairement appelé *menskein de kelder,* c'est-à-dire le Jeannot de la coupe. M. Havard, dans sa *Hollande à vol d'oiseau,* a parlé de cette coutume et c'est à lui que nous renvoyons ceux de nos lecteurs qui désireraient de plus amples détails à ce sujet.

LÉON PALUSTRE.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1049]



LE

CHATEAU DE CHANTILLY

ET SES COLLECTIONS[1]

IV

PEINTURE ET SCULPTURE

ÉCOLE FRANÇAISE

(XVIe, XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES)

Ce n'est point seulement par des tableaux, grands ou petits, que l'art de l'ancienne France sera représenté dans le château ressuscité de Chantilly. Un cer-

1. Voir *Gazette*, 2e pér., t. XXII, p. 369, 402, et t. XXIII, p. 315.

tain nombre d'importants ouvrages du XVIe et du XVIIe siècles, sculptures, vitraux, faïences peintes, y doivent prendre une place fixe dans la construction. La plupart de ces épaves précieuses ont été, comme les portraits et dessins du XVIe siècle, sauvées du grand naufrage par l'intelligent héroïsme d'Alexandre Lenoir. Les plus remarquables sont celles qui ont figuré au Musée des monuments français et qui furent rendues en 1816 au prince de Condé. Ce sont, d'après la note même du journal de Lenoir, récemment publié par M. Courajod, le *Mausolée de Henri de Bourbon Condé,* érigé à sa mémoire en 1663 par Perrault, président à la cour des comptes; les bustes en marbre de *Turenne* et de *Condé,* par Coysevox; l'*Autel de la chapelle d'Écouen,* des pavés en faïence et des vitraux provenant aussi du château d'Écouen[1].

De tous ces objets, les deux grands tableaux en faïence, représentant des batailles (n° 455 du Catalogue du Musée des monuments français), datés de 1542, sont seuls, à l'heure actuelle, encastrés sur les murailles d'un grand vestibule. Les différentes parties du *Monument d'Henri de Condé* (n° 188); les quatre figures assises : la *Foi,* la *Prudence,* la *Religion,* la *Charité;* les quatorze bas-reliefs représentant des sujets de l'Ancien Testament; les deux Génies, dont l'un tient une épée et l'autre une inscription, modelés par J. Sarrasin et fondus par Perlan et Duval, sont encore gisants dans un dépôt provisoire. Il en est de même des fameux vitraux d'Écouen, peints en grisaille, les *Amours de Psyché,* qui attendent impatiemment l'heure prochaine où ils recevront de nouveau, dans une galerie presque pareille à celle qu'ils ont quittée depuis un siècle, les caresses douces de la lumière[2]. Le grand autel d'Écouen n'est pas lui-même rentré encore dans la chapelle; mais, dans le Jeu de paume qui l'abrite, il est du moins dressé de toutes pièces, tel qu'il se présentera définitivement, aussi complet qu'Alexandre Lenoir avait pu le rétablir aux Petits-Augustins, n'ayant perdu dans la tourmente que les figurines qui le couronnaient et celles qui étaient dans ses niches[3].

1. Voir *Alexandre Lenoir, son journal, et le Musée des monuments français,* par Louis Courajod, tome Ier, p. 195.

2. Voir, pour les vitraux d'Ecouen, la description donnée par Ferdinand de Lasteyrie dans son travail sur le *Connétable de Montmorency. Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XIX, p. 308 et suiv., t. XX, p. 97 et suiv.

3. « Les figures qui couronnaient le monument, ainsi que celles qui étaient dans les niches, ont été brisées par l'armée révolutionnaire; j'y ai suppléé par deux autres figures que j'ai fait archétyper sur un monument du temps. » *Description historique et chronologique des monuments de sculpture réunis au Musée des monuments français,* par Alexandre Lenoir. 6e édition. *An X.*

Alexandre Lenoir et Émeric David, frappés de la ressemblance que présentait la fine architecture de ce monument avec l'architecture du château d'Écouen, ont accueilli la tradition qui l'attribuait tout entier à Jean Bullant. L'un de nos architectes les plus originaux de la Renaissance devenait ainsi, en même temps, l'un de nos sculpteurs les plus parfaits. Cette supposition, qui n'a rien de contraire aux habitudes du temps, demanderait pourtant de fortes preuves, en présence d'un ouvrage portant si clairement une marque bien connue, celle du collaborateur illustre de Bullant dans la décoration sculpturale d'Écouen. Pour nous, comme pour Baltard, comme pour Réveil, comme pour M. Barbet de Jouy, comme pour presque tous ceux qui ont eu à se prononcer sur ces sculptures, l'auteur des admirables bas-reliefs qui couvrent l'autel ne peut être que Jean Goujon[1].

Que l'architecture de l'édicule soit de Jean Bullant, c'est possible et c'est vraisemblable. On sait avec quelle suite ce ferme et soigneux architecte, investi de pleins pouvoirs par la confiance généreuse du connétable de Montmorency, dirigea dans tous ses détails la construction d'Écouen. Comment douter dès lors qu'il ait dessiné, dans la chapelle, la partie la plus importante de sa décoration, le grand autel? L'analogie du style avec le style des œuvres de Bullant et, en particulier, de ses constructions d'Écouen, est d'ailleurs très frappante : même élégance dans les proportions, même clarté dans les divisions, même convenance dans les ornements, même ingéniosité dans les détails, même prédominance des droites, même netteté des arêtes, même délicatesse des moulures. Plusieurs motifs, entre autres la rosace inscrite dans les métopes, sont empruntés à la façade, allégés seulement dans l'exécution et merveilleusement appropriés à leur nouveau rôle par cet esprit de haut goût, toujours si net, si délicat, si précis dans ses inventions, qui jeta dans notre architecture nationale une si vive clarté.

L'édicule est en pierre de liais. L'autel proprement dit, d'aspect oblong et rectangulaire, formant avant-corps, s'appuie à une façade de fond également rectangulaire, dont le centre forme retable. Sur la face de l'autel, deux tympans carrés, bordés d'entrelacs, montrent en bas-reliefs *saint Jean* et *saint Luc* assis sur des nuées. Deux figurines debout, la *Religion*, portant une grande croix, la *Force*, s'appuyant sur une table de loi, se tien-

1. Alexandre Lenoir n'accueillait pas d'ailleurs cette attribution sans inquiétude. Sa notice, pleine de réserve, prouve qu'il voyait juste. « Cette sculpture magnifique, dit-il, passe pour être de la main de Bullant, *ami particulier de Jean Goujon, dont il avait reçu des leçons de sculpture*. On ne sera pas éloigné de ce sentiment si l'on observe les rapports harmoniques qu'il y a dans la sculpture et l'architecture de ce chef-d'œuvre. » (*Description historique, etc.*, p. 205.)

nent, en pilastres, à droite et à gauche, près des angles. Au milieu, la ***Foi***, de même dimension, montrant un cœur ailé dans sa main gauche, sépare les deux tympans. L'allongement des formes, la souplesse des attitudes, la fierté des profils, la grâce des draperies y annoncent déjà, avec quelque prudence un peu gauche de jeunesse qui n'est point sans grâce, le poète futur de la Fontaine des Nymphes. La recherche de correction dans les nus, exécutés avec une précision d'orfèvre et dans les draperies un peu cassantes qui cherchent à s'alléger, y est singulièrement marquée. Tout est bien de la main du sculpteur lui-même, d'une main extraordinairement attentive et scrupuleuse, qui travaille sous l'œil d'un patron difficile et pour une œuvre glorieuse. Sur les flancs de l'autel sont sculptés deux tympans de même dimension que ceux de la face; ils représentent les deux autres évangélistes; à gauche, c'est *saint Mathieu*, de profil, assis sur les nuages, comme les trois autres, et lisant, tandis que son ange, tenant une palme, le regarde. Cet ange, de beauté féminine, les bras nus, le dos nu, porte déjà cette fine demi-tunique à petits plis, retenue sous le sein par une ceinture d'orfèvrerie, qui sera plus tard le costume léger et charmant de presque toutes les déesses de Goujon. On sait quelle passion l'élégant artiste avait pour les orfèvreries; il n'est aucune de ses statues qu'il ne pare de ceintures et de bracelets; c'est souvent le seul vêtement qu'il leur laisse. La *Religion* même, que nous venons de voir, attache sa jupe avec un gros joyau. A droite de l'autel, c'est *saint Marc*, maigre, ardent, exalté, serrant du bras droit l'Évangile sur sa poitrine, la tête dressée par un mouvement superbe. Rien de plus fier que cette attitude énergique, rien de plus expressif que ce mâle profil oriental, se dégageant, avec sa longue chevelure et sa longue barbe flottantes, des draperies agitées qui le coiffent comme un turban déroulé. Le souffle de la Sixtine anime cette superbe figure. Goujon a respiré l'âme de Michel-Ange, mais en bon Français de tête et de sens il n'a point, comme tant d'autres, perdu pied dans cette ivresse. La correction rigide du dessin, la précision retenue des anatomies, l'ajustement exact des draperies, montrent, sous l'emportement de l'invention, un homme décidé à reviser sur nature les enseignements du maître dangereux et à ne jamais compromettre, dans ses figures, l'équilibre harmonieux des formes naturelles par la reproduction pédantesque d'exagérations aussi inimitables qu'elles sont sublimes. Le lion, au poil hérissé, à mine rude, qui est assis devant l'Évangéliste, vaut à lui seul une signature de Goujon; cette bête au mufle saillant, vivement taillée, à l'orientale, comme un bronze d'Assyrie ou d'Étrurie, est de la même famille que les lions qui rampent sur la porte de l'hôtel Carnavalet ou dans les frises du Louvre.

Cette belle figure de saint Marc paraît avoir été, chez l'artiste, une inspiration bien primesautière et dont il fut aussitôt satisfait. Nous la retrouvons sans changements sérieux dans les bas-reliefs provenant du jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois, entrés au Louvre en 1850, après avoir été longtemps oubliés dans le mur d'une maison de la rue Saint-Hyacinthe Saint-Honoré[1]. S'il pouvait rester alors quelques doutes sur l'attribution des sculptures d'Écouen, la découverte de ces quatre bas-reliefs représentant, dans la même attitude, dans des cadres semblables, en des dimensions plus grandes, les *Quatre Évangélistes*, les devait forcément dissiper. Ici, en effet, on avait affaire à des sculptures décrites par Sauval, d'une authenticité incontestable, d'une date certaine (de 1541 à 1544). L'analogie n'était plus seulement dans le style, mais dans les sujets mêmes, et, au premier abord, à la légère, on pouvait même prendre les sculptures de Paris pour des répétitions agrandies des sculptures d'Écouen. A l'examen, pourtant, les différences sont notables et marquent entre les deux ouvrages des réflexions constantes chez l'artiste avec une recherche suivie de la perfection. Pour nous, le travail d'Écouen a suivi celui de Paris; les attitudes plus expressives, les gestes plus nets, les draperies mieux adaptées y montrent la sûreté d'exécution d'une main plus résolue et plus libre. Le changement le plus apparent a été, sur l'autel d'Écouen, la mise en profil de *saint Jean* et de *saint Luc*, dont le corps se montrait de face sur le jubé de Saint-Germain. L'exacte symétrie des attitudes que le sculpteur, sur une surface plane, avait dû éviter comme un ennui, devient au contraire décorative sur un monument à trois faces. Presque toutes les autres variantes sont ainsi des améliorations de mouvements, de lignes, de modelés dans le sens d'une expression plus serrée. L'impression des yeux confirme ici la tradition historique; on sait que le jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois, l'une des premières œuvres de Goujon à Paris, fut exécuté vers 1542 et que les grands travaux d'Écouen eurent lieu pendant la disgrâce du connétable, de 1541 à 1547; c'est donc aux environs de cette dernière date que se place le travail de l'autel.

Les mêmes qualités qui signalent les reliefs de l'autel se retrouvent dans le grand tympan du retable. Ce tympan se trouve inscrit dans une façade de pierre dont le soubassement, de même hauteur que l'autel, le déborde à droite et à gauche, soutenant de chaque côté deux colonnes de marbre noir, à socles et chapiteaux de bronze, sur lesquelles repose

1. *Musée impérial du Louvre. Description des Sculptures modernes*, par Henry Barbet de Jouy, conservateur adjoint des antiques et de la sculpture moderne. Paris, août 1875, p. 49, 50, 51, 52.

un entablement. Dans les métopes de la frise, séparées par des triglyphes, des têtes souriantes de chérubins alternent avec les rosaces dont le modèle se retrouve à l'extérieur du château d'Écouen. La suite en est seulement interrompue au centre par un beau cartouche montrant, en bas-relief, Dieu le père, accoudé sur le globe du monde, méditant sur les nuées. Au-dessous, occupant tout le centre, encadré dans une série d'élégantes moulures et de délicieux entrelacs, portant à ses quatre angles l'alérion en bronze des Montmorency, se développe le grand bas-relief le *Sacrifice d'Abraham*. L'Abraham debout, maigre et nerveux, les bras et les jambes nus, a déjà posé la main gauche sur l'épaule du jeune Isaac, agenouillé à droite devant l'autel, les mains jointes et les yeux bandés. Cette dernière figure, de profil, d'aspect un peu féminin, avec ses cheveux retroussés sur la nuque comme ceux d'une vierge grecque, est d'un abandon charmant et d'une résignation touchante. A gauche, un ange, venu d'en haut, arrête aussi avec grâce la grande épée dont le patriarche va frapper son innocente victime. Dans toutes les figures la saillie est légère mais très vive, le dessin d'une précision extrême, le modelé attentif et savant. Quand on compare cette correction rigoureuse et ce goût prudent avec les enflures de style et les négligences de ciseau déjà si habituelles à ce moment aux virtuoses de l'Italie décadente, on comprend ce qui sauvera pendant deux siècles l'art français et lui assurera une supériorité durable, surtout dans la sculpture. Au-dessous du bas-relief on lit sur un long cartel cette inscription : « FIDE . OBTVLIT . ABRAHAM . ISAAC . CVM . TENTARETVR . ET . VNIGENITVM . OFFEREBAT . IN . QVO . SVSCEPERAT . REPROMISSIONES . ARBITRANS . QVIA . ET A . MORTVIS . SVSCITARE . POTENS . EST . DEVS . — HEBRE . II°. De chaque côté, entre les deux colonnes, s'ouvrent les petites niches dont les statues ont été brisées ou volées[1].

A côté de l'autel d'Écouen se trouve aussi provisoirement dans le Jeu de Paume un ouvrage du plus haut intérêt, dû à un sculpteur du XVIe siècle. C'est une tête en cire colorée d'Henri IV, tête extraordinairement vivante, qui semble avoir été faite avec l'aide d'un moulage sur nature, tant les détails en sont précis, mais qui implique une étude bien attentive et une connaissance bien sérieuse du modèle. Cette tête paraît avoir été ajustée plus tard à un demi-buste en terre cuite d'un caractère moins réel et d'un style moins franc. Quelques particularités, moins accen-

1. L'autel d'Écouen a été gravé dans le grand ouvrage de Baltard : *Paris et ses monuments, dessinés et gravés par Baltard, architecte, avec des descriptions historiques par Amaury Duval. An XIII.* On trouve aussi les *Évangélistes* et les *Figures allégoriques*, gravés au trait, dans le recueil de Réveil.



LE BAIN

Gazette des Beaux-Arts (Cabinet des Singes, au Château de Chantilly) Imp A. Salmon

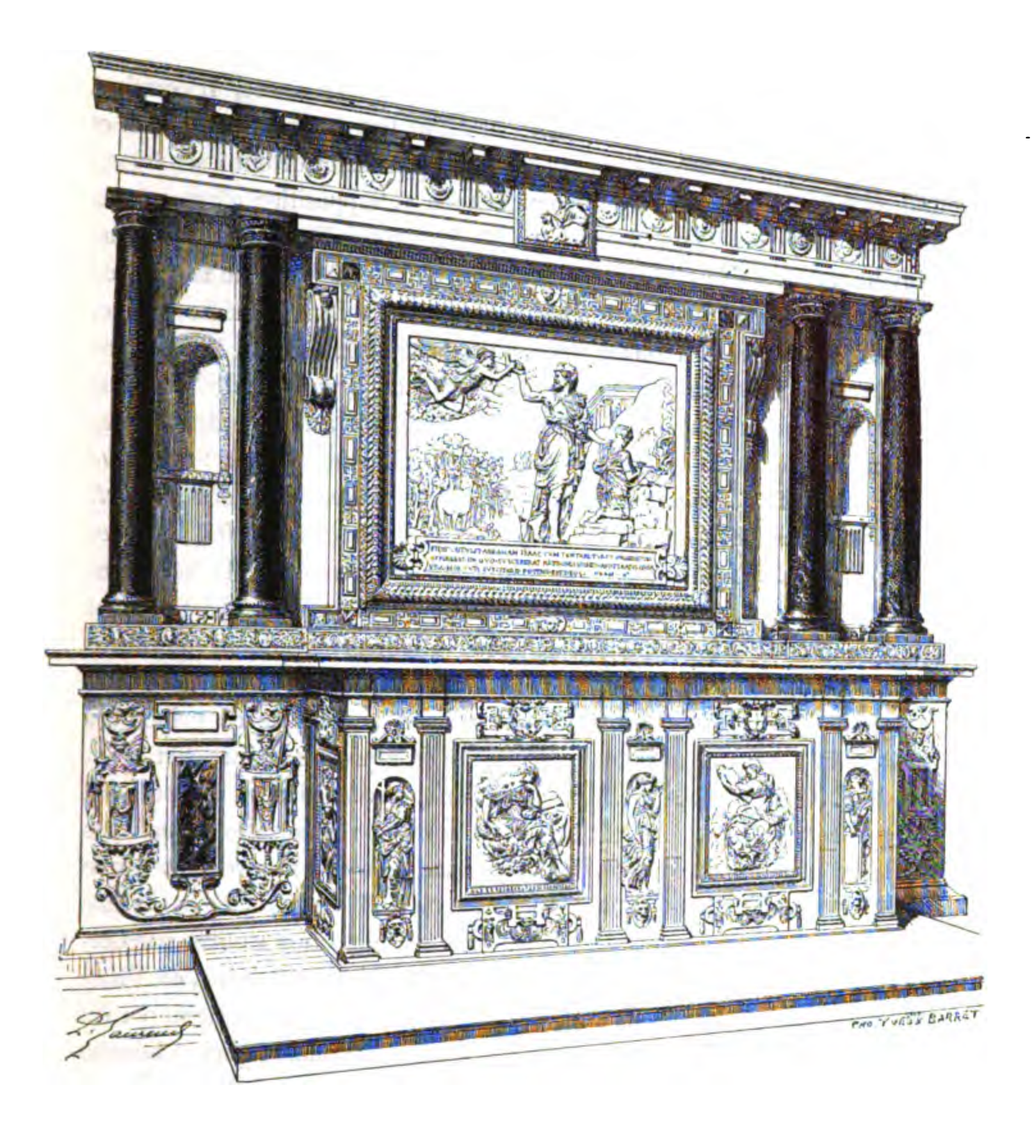
tuées d'ordinaire dans les portraits du vaillant roi, soit par flatterie, soit par négligence : la largeur du visage un peu court, la vigoureuse saillie de la lèvre inférieure, cette marque des beaux parleurs, l'épaisseur du nez, tombant et busqué, gros au milieu, un peu tordu à l'extrémité, l'écrasement de l'oreille très plate, sont marquées ici avec une expressive sincérité. Les yeux, assez grands, d'un gris bleu, s'ouvrent avec vivacité sous de longs sourcils emmêlés. Les cheveux, les moustaches, la barbe en pointe sont négligés et grisonnants. La patte d'oie est fortement marquée et des rides profondes sillonnent le front large et puissant. Tel devait être Henri IV lorsqu'il tomba sous le poignard de Ravaillac. L'effigie en cire qui, suivant l'usage, modelée par le sculpteur en titre de la Cour, fut placée sur son cercueil, ne pouvait pas être d'une ressemblance plus émouvante ; peut-être en avons-nous là, par une main maîtresse, le modèle ou la répétition.

On sait qu'une partie de l'ancien château de Chantilly, ce qu'on appelait le *Petit-Château*, une œuvre exquise aussi du XVIe siècle, fut épargnée, au XVIIIe, par les démolisseurs. L'intérieur comme l'extérieur est resté intact ; c'est là que nous trouvons des spécimens complets de l'art décoratif au XVIIe et au XVIIIe siècle. Quelques-unes des pièces faisant partie de l'ancien appartement du prince de Condé, ont conservé l'aspect que leur donnèrent les travaux faits, d'après la tradition, de 1720 à 1740 environ. Les plus célèbres sont la *Galerie des Batailles*, le *Salon de la Grande Singerie* et le *Cabinet de la Petite Singerie*. « Au bout de l'appartement, dit Dargenville[1], est une galerie percée de cinq croisées et ornée de neuf grands tableaux et de quatre plus petits, qui exposent quelques-unes de nos conquêtes sous Louis XIII et Louis XIV, en commençant par le siège d'Arras, en 1640. L'action principale de la campagne occupe le milieu de chaque tableau, et les accessoires sont peints en petit dans des cartouches qui l'environnent. Toutes ces peintures sont de Le Comte, d'après Van der Meulen. » Nous pouvons tenir pour exacte cette dernière attribution, communiquée sans doute à Dargenville par les propriétaires du château ; mais sa description, comme toujours, est fort incomplète. Tous les faits d'armes représentés sont des faits d'armes du grand Condé, et la série des toiles encastrées sur les deux longs côtés de la galerie commence, en entrant, non par le *Siège d'Arras*, en 1640, mais par le *Siège d'Aire*, en 1641. Chaque compartiment contient en effet, au centre, un motif principal, surmonté d'un

1. Dargenville. *Voyage pittoresque des environs de Paris*, 1 vol. in-18, 4e édition. 1779, p. 414 et suiv.

grand cartouche portant l'indication du sujet, dans une draperie d'azur fleurdelisé, bordé en bas et sur les côtés de médaillons ovales représentant soit des épisodes de la campagne, soit des vues complémentaires. C'est ainsi que le premier tympan, faisant face aux fenêtres, montre, dans son cadre central, la *Bataille de Rocroy, donnée le 19e jour de May 1643 entre l'armée du Roy, commandée par Monseigneur le duc d'Anguien, et celle du Roy d'Espagne, commandée par Dom Francesco de Mello*, et porte, dans les plus petits cadres, à gauche, l'*Élévation de Thionville* et la *Carte du Gouvernement de Thionville*; au-dessous, le *Siège de Thionville*, l'*Ordre de bataille*, le *Siège de Sirck*; à droite, l'*Élévation de Sirck* et la *Carte du Gouvernement de Sirck*. A la suite se trouvent, comme sujets principaux, complétés de même par des épisodes, quatre autres grands compartiments : les *Combats donnés devant Fribourg*; la *Bataille de Norlingen*; la *Conqueste des villes de Cambray, Bergues, Mardick, Dunkerque et Furnes*; la *Conqueste d'Ager*, avec cette inscription : « *Dans cette campagne, il leva le siège de Lérida. C'est la seule entreprise où les armes de France n'ont pas esté heureuses entre ses mains.* » La série n'est interrompue que par la cheminée, au-dessus de laquelle on voit, autour d'un portrait du héros de Rocroy, des trophées d'armes, guidons, drapeaux, troués et déchiquetés, portant l'aigle allemand à double tête, conquis sur le champ de bataille. Au bas de la vitrine qui abrite ces glorieuses reliques, un superbe médaillon, en bronze doré, répète ce profil étrange, si impérieux et si vif, de l'impétueux capitaine, avec son nez busqué, ses pommettes sèches, sa lèvre hautaine, son œil hors de l'orbite, qui lui donnait l'air d'un oiseau de proie. On pense soudain à la grande phrase de Bossuet : « Comme une aigle qu'on voit toujours, soit qu'elle vole au milieu des airs, soit qu'elle se pose sur le haut de quelque rocher, porter de tous côtés des regards perçants et tomber si sûrement sur sa proie qu'on ne peut éviter ses ongles non plus que ses yeux, aussi vifs étaient les regards, aussi vive et impétueuse était l'attaque, aussi fortes et inévitables étaient les mains du prince de Condé. » Ce médaillon superbe est une pièce historique de la plus grande valeur, car il nous donne les traits du grand Condé l'année même de sa mort. Autour de la tête on lit : LVD. PRINCEPS CONDÆUS. 1686. Et au-dessous : *A. Coysevox f.*

L'autre série de tableaux historiques placée sur la paroi opposée, entre les fenêtres, montre successivement la *Bataille de Lens*, le *Blocus de Paris*, la *Conquête de la Franche-Comté*, le *Passage du Rhin*, le *Combat de Senef*. En faisant représenter les combats autour de Paris, où Condé avait combattu à la tête des ennemis du roi et des ennemis de la



AUTEL DE LA CHAPELLE D'ÉCOUEN, PAR JEAN BULLANT;

Bas-relief par Jean Goujon [1].

(Château de Chantilly. — Dessin de M. P. Laurent.)

1. Voir *Gazette*, 2e période, t. XX, p. 113, un grand dessin du panneau de Saint-Luc.

France, le fils de Condé rappelait, avec une noble franchise, la faute de son père comme il avait rappelé plus haut sa défaite. Peut-être obéissait-il au vœu de Condé lui-même lorsque, sur son lit de mort, il écrivit à Louis XIV cette lettre fameuse que le roi fit lire devant toute la cour et où, passant si légèrement sur ses services, il accusait surtout « ses fautes, dont il faisait une si sincère reconnaissance ». Supposition d'autant plus probable que c'est bien à Henri-Jules de Bourbon qu'il faut, d'après Dargenville, attribuer la commande du grand tableau allégorique faisant, de ce côté, au centre, face à la cheminée, et conçu dans la même pensée. « Dans le plus grand tableau placé entre les fenêtres, dit-il, Michel Corneille a employé une ingénieuse allégorie. Le grand Condé foule aux pieds les conquêtes et les expéditions qu'il a faites à la tête des troupes espagnoles ; elles sont écrites sur des listels qui portent : *Retraite d'Arras, 1651. Combats de Bleneau et de Saint-Antoine, 1652. Réthel, Sainte-Ménehould, Château Poiciers et Bar, pris en l'année 1652. Rocroi pris en 1653. Saint-Guillem pris, Cambrai secouru, 1657.* Le héros impose d'une main silence à la Renommée, prête à publier indiscrètement ses conquêtes de Valenciennes et de Condé (1656), et lui ordonne, de l'autre main, d'annoncer son repentir. Au bas du tableau, la Muse de l'histoire foule aux pieds l'erreur, et arrache du recueil des actions de ce prince les feuilles qui contiennent celles qu'il avait à se reprocher contre son roi et sa patrie. Cette composition est due à l'imagination vive et brillante du feu prince de Condé, son fils (Henri-Jules). » La description n'est pas d'ailleurs absolument exacte. On n'imagine guère ce mouvement d'une figure ordonnant d'une main à la Renommée de se taire, et de l'autre main, à la même Renommée, de chanter. La composition trouvée par Corneille est plus claire. Condé, debout, résolument tourné à droite, où l'Histoire s'apprête à écrire en le regardant, lève la tête avec un geste impératif vers une Renommée qui s'envole à tire d'ailes, soufflant à pleine bouche dans une double trompette, tandis que de l'autre main il s'efforce d'arrêter, sur sa gauche, en lui saisissant sa trompette, une autre Renommée. Quant au vieillard nu sur lequel s'assied un peu cavalièrement l'Histoire, nous l'avions pris, nous l'avouons, pour le Temps ; c'est bien, ce semble, ce bonhomme qu'une Histoire complaisante a mission de dompter. La peinture, savante et souple, d'un faire calme et large, sent l'étude des meilleurs Italiens du XVIIe siècle, des Italiens clairs, et rappelle, avec quelques réminiscences de Rubens, l'exécution de Romanelli.

Les deux Salons peints en arabesques, dits *des Singeries*, qui nous paraissent aujourd'hui un des spécimens les plus curieux de l'art décoratif au XVIIIe siècle, ne semblent pas avoir intéressé les contemporains

autant que la *Galerie des Batailles*. Dargenville, dans son édition de 1768, n'en souffle mot; dans celle de 1779, il en parle assez légèrement : « Les deux cabinets, dit-il, sont peints en arabesques, tant sur la menuiserie qu'au plafond. » Rien de plus. Pas un mot sur l'artiste, bien qu'il signale dans une chambre à côté le *Portrait de Mlle de Clermont* aux eaux minérales, par Nattier, dont nous avons eu l'occasion de parler, et bien qu'il ait l'habitude de marquer, dans les châteaux qu'il visite, à Versailles, à Meudon, à Anet, les décorations de ce genre, presque toujours faites ou dirigées par Claude Audran. N'est-il pas bien singulier, si les délicieux panneaux de la grande et de la petite Singerie étaient dès lors regardés comme l'œuvre de Watteau, qu'il n'ait fait aucune mention d'un nom encore illustre à ce moment dans le monde des artistes et des amateurs? Il est fâcheux qu'aucun témoignage contemporain, qu'aucun certificat authentique ne vienne corroborer une tradition qu'explique sans doute l'originalité spirituelle de l'œuvre, mais que ne justifie pas, ce nous semble, avec une évidence frappante, la comparaison attentive des peintures de Chantilly avec les peintures authentiques de Watteau. Si variées qu'aient été les manières de ce talent souple et charmant, il est un trait qui le signale de bonne heure et qui ne lui fit jamais défaut, c'est la vivacité chaude de sa touche. Son pinceau, trempé dès l'abord dans la forte lumière des Flamands et des Vénitiens, jeta jusqu'au bout, sur ce qu'il touchait, des éclats de soleil. L'exécution des peintures de Chantilly nous paraît due, pour dire le vrai, à un ou plusieurs artistes d'une habileté extraordinaire, mais d'un tempérament moins ardent. L'abondance d'invention, la finesse de détails, la grâce d'intention, l'esprit de touche qu'on y admire, ne suffisent pas à nous imposer le nom de Watteau. Les nombreux motifs d'arabesques contenus dans son œuvre, que nous retrouvons ici, ne suffiraient même pas à nous convaincre, car ces motifs y peuvent avoir été copiés; ce sont d'ailleurs ces motifs traditionnels, datant de la Renaissance, qu'on voit successivement, à partir de Séb. Leclerc et de Bérain, se modifier, s'alléger, se tortiller, se compliquer, au gré de la mode du temps, entre les mains de Claude Gillot, des Audran, de Watteau, de La Joue, de Boucher, de Huquier, de Mondon, de Leprince, jusqu'à ce qu'ils meurent dans les mains fatiguées de Pillement et de Choffard.

Où l'influence de Watteau est évidente, c'est dans les figurines chinoises, qui jouent un assez grand rôle dans les compositions, bien qu'elles n'aient point cet air vif et fûté que Watteau conservait à ses plus honnêtes chinoises de paravent, *Poi-Nou* ou *la Servante*, *Koui-Nou* ou *la jeune fille*, la *déesse Ki-Maó-Saó* et *la déesse Thuo-Chuu*, adorée dans l'île

d'Hamani ; c'est aussi dans les singes et guenons, affublés de vêtements du XVIII[e] siècle, jouant avec la plus parfaite vraisemblance et la plus ravissante bouffonnerie la grande comédie humaine ; nous retrouvons là tous les aimables drôles à museau rose et à mains poilues que nous avons vus gambader dans les *Singes de Mars*, le *Marchand d'Orviétan*, le *Théâtre* et les *Dessus de Clavecins*. Cette population agile de quadrumanes malins arrive tout droit de chez David Teniers, qui les introduisit dans la peinture avec une certaine façon, leste et galante, de les présenter du bout du pinceau que n'oublièrent ni Audran, ni Watteau, ni Chardin, ni même notre contemporain Decamps. La rage, pendant cinquante ans, fut aux singeries aussi bien qu'aux chinoiseries. Pas de grand château qui n'eût son salon ou son cabinet *des Singes*. Un certain nombre de décorateurs de talent, sans compter Watteau, s'adonnèrent à ce genre spirituel qui convenait si bien au goût satirique de l'époque ; Boucher qui, vers 1722, gravait à raison de 24 livres par jour les dessins de Watteau, pour le compte de M. de Julienne devenu son protecteur, avec son habileté déjà singulière de décorateur, dut s'acquitter fort couramment de semblables besognes, lorsqu'il avait la bonne fortune d'en être chargé. Nous n'oserions pas insinuer que les peintures de Chantilly soient de sa main ; elles ont une liberté d'allure qui suppose une autre expérience que celle d'un jeune homme de dix-huit à vingt ans ; toutefois, il nous semble qu'on peut d'autant mieux chercher de ce côté que la restauration du Petit-Château ne paraît pas avoir été commencée par le duc de Bourbon avant 1720. Est-il donc vraisemblable qu'on ait pu s'occuper immédiatement de l'aménagement intérieur et confier la peinture des boiseries à Watteau, qui voyageait alors en Angleterre et mourut l'année suivante en juillet? Ce n'est guère probable. Claude Audran entrerait plus aisément en ligne, puisqu'il n'est mort qu'en 1734. La question ne peut être résolue que par un document écrit, mais ce n'est point à Chantilly qu'il faut le chercher, les archives du château pour tout le XVIII[e] siècle ayant été détruites à la Révolution. Quoi qu'il en soit, de Watteau ou d'un de ses imitateurs, l'œuvre est exquise et demeure un des spécimens les plus charmants de cette décoration française, pittoresque et ingénieuse, parlant à l'esprit en même temps qu'aux yeux, si bien faite pour accompagner le badinage léger d'un entretien galant ou les aimables caprices d'une conversation toujours enjouée[1].

1. M. Edmond de Goncourt, dans son *Catalogue*, a brillamment décrit les peintures de Chantilly. Ce connaisseur émérite ne partage pas nos doutes, nous devons le dire. Il croit reconnaître en plus d'un endroit non seulement l'invention de Watteau,



LES PLAISIRS DES CHAMPS, PANNEAU DÉCORATIF.

(Cabinet de la « Petite Singerie » au château de Chantilly.)

Le Salon de la *Grande Singerie*, salon de repos et d'étude, pourrait être aussi bien appelé le Salon de la *Grande chinoiserie*, ou tout au moins de la *Singerie chinoise*. Singes et Chinois, Chinoises et guenons alternent dans les panneaux, jouant tour à tour le rôle de maîtres et d'esclaves, de protagonistes et de comparses, singeant et chinoisant les manières, les occupations, les gestes des seigneurs et dames de la cour de France. Le lien qui relie tous ces motifs est d'ailleurs assez vague. L'artiste s'est gaiement abandonné à son caprice dans l'invention des scènes et des détails, ne conservant, dans la disposition de chaque morceau, que la symétrie nécessaire à l'équilibre décoratif. Sur les lambris, la scène principale occupe toujours le centre ; au-dessous et au-dessus, s'accrochent des trophées ou groupes d'accessoires explicatifs, dans un entourage léger de palmiers à panaches, de treillages à jour, de piédouches en l'air, au-dessus duquel flottent des lambrequins sans attaches, des bouquets de fleurs sans lien, des plumages sans oiseaux, dans la pâleur lointaine d'un rêve où les corps échappent à la pesanteur, où les objets sentent leurs formes s'évanouir. « Dans ces arabesques, dit très bien M. de Goncourt, je retrouve la caractéristique de l'arabesque créée par Watteau... Tous ces panneaux ont dans le haut le léger voltigement de gaze, d'étoffe, de ses arabesques gravées; tous ces panneaux ont, dans le bas, le petit cul-de-lampe peint, que le maître a l'habitude de jeter dans ses compositions décoratives ainsi qu'un vignettiste jette un cul-de-lampe au bas de la page d'un livre. » Dans ces culs-de-lampe sont parfois peints, en camaïeu, des groupes d'amours et d'enfants. C'est là surtout qu'il nous est difficile de retrouver l'allure vive et les types joyeux de Watteau; quelqu'un de plus calme et de plus académique, qui n'est ni Watteau ni Boucher, a passé par là.

Dans les motifs principaux, l'exécution, libre, brillante, spirituelle, se montre vraiment supérieure. Sur la muraille de fond s'élèvent deux grands lambris, séparés par une porte. Le lambris de gauche montre un gros mandarin faisant la sieste dans un hamac, tapotant de la main

mais encore son faire même. Toutefois, les inégalités qui nous inquiètent ne l'ont pas moins frappé, car il termine son appréciation par ces interrogations : « Le maître a-t-il peint les deux salons entièrement de sa main? Le maître a-t-il fait pour quelques panneaux ce qu'il avait l'habitude de faire pour la plupart de ses décorations? A-t-il donné, pour ces panneaux, un dessin, un croquis, une *invention*? (*Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau*. Paris, 1875, p. 199.) Cette dernière supposition, en tout cas, reste vraisemblable, qu'il s'agisse, comme inventeur, de Watteau ou d'un autre. Tout n'est certainement pas de la même main; il y a eu un chef d'orchestre faisant les grands *soli*, mais avec lui plusieurs exécutants.

gauche, d'un air rêveur, un tambour à grelots posé près de lui et de la droite agitant un hochet, tandis que deux singes accroupis, l'un à sa tête, l'autre à ses pieds, bercent sa somnolence d'une musique monotone, l'un râclant une sorte de guitare, l'autre sonnant du triangle. En bas, le thé chaud fume dans une théière de terre rouge entourée de ses tasses. Partout, se suspendent, en trophées, des instruments de musique et des armes bizarres de provenance ou d'intention chinoise. Sur le lambris de droite, la mandarine du mandarin goûte aussi le frais, assise sur un banc, son éventail et son bâton de grelots à la main; moins musicienne et plus coquette, elle se contente de se laisser adorer par deux singes fort révérencieux qui l'enveloppent des douces fumées de leurs encensoirs. Des instruments de musique et surtout des pots à parfums entourent cette dame sensuelle. Sur les battants des portes la décoration est plus grave. Les télescopes, les astrolabes, les règles, les équerres s'y mêlent aux éventails et aux miroirs. Des insectes se débattent emprisonnés dans un bocal; un oiseau philosophe se regarde dans une glace. Aussi voit-on un singe assis étudier gravement un plan à l'aide d'un compas et un autre savant de même race, le nez coiffé de besicles, prendre des mesures avec un fil à plomb.

A droite, près de la cheminée, c'est encore la Science qui inspire le caprice du décorateur. Au-dessus d'un écureuil qui fait jouer la vis d'une balance à frapper des médailles, un Tartare, chimiste et céramiste, entouré de porcelaines de prix rangées sur des étagères volantes, médite profondément, la main sur un livre, en regardant un serpent flotter dans un bocal d'alcool. Deux singes, deux de ses élèves sans doute, peignent à ses côtés, l'un une potiche, l'autre un paravent. Des soufflets, des creusets, des entonnoirs entourent ces manipulateurs. Les battants de la porte voisine qui mène à la Galerie des Batailles sont consacrés à la musique et à la danse; sur le premier, tambourine et flûte de tout son cœur un singe-orchestre, au-dessus des pupitres et des violons; sur le second, au-dessus d'oisillons frétillant sur leur perchoir, un singe-acrobate voltige sur la corde.

Du côté de la fenêtre, sur les lambris faisant face aux panneaux de fond où Chinois et Chinoises se laissent servir par des singes, la gent simiesque règne à son tour et voit à ses pieds la race humaine. Ici, un singe d'importance, royalement nippé, accueille nonchalamment, du haut de son trône, deux bambins agenouillés qui offrent des joujoux à sa dédaigneuse majesté; là, une guenon de haute volée, poudrée et mouchetée, gratte d'un air tendre les cordes d'une cithare entre deux jeunes Chinois qui l'accompagnent du grelot et du tambourin.

Sur le quatrième côté, la porte d'entrée est partagée entre les arts de la Paix et ceux de la Guerre. Le battant gauche, couvert de palettes, pinceaux, porte-crayons, tout l'attirail d'un peintre, montre un jeune singe-portraitiste assis devant son chevalet; le battant droit, chargé de boulets, fusils, hallebardes et autres engins menaçants, est gardé par un singe porte-drapeau d'une allure ferme et martiale. Près de là, sur le grand panneau, une chasseresse, une vraie dame cette fois, fortement empanachée, une sorte de Diane tartare, est assise dans un paysage. Un singe en habit de piqueur lui présente le pied du dix-cors. Un autre, en habit de courrier, lui apporte une lettre. Des attributs de chasse l'environnent de toutes parts. Plusieurs de ces attributs se retrouvent dans le plafond où d'autres singes chasseurs, mêlés à des Chinois et Chinoises, courent à travers des volées d'oiseaux. De tous côtés, en haut comme en bas, les mêmes êtres capricieux s'agitent dans le même monde bizarre, sans interruption et sans contrastes, pour prolonger le plaisir des yeux et la vraisemblance du rêve.

Le boudoir ou cabinet de toilette, qu'on appelle la *petite Singerie*, est une petite pièce très basse, peinte sur toutes les coutures comme une riche bonbonnière. Suivant une tradition du pays, c'est la comtesse de Prie que M. le Duc a laissé railler sous cette forme impertinente de la singesse. La fantaisie des détails est moins inattendue que dans la grande singerie, mais la satire est plus directe et l'observation plus marquée. Tous les motifs principaux sont des tableaux de genre qui nous jettent en pleine société du XVIII[e] siècle, aussi bien que ceux de Chardin, de Jeaurat, de Lancret, avec cette seule différence que les jolis becs y sont des museaux pointus et les pieds mignons des pattes à griffes. Au fond, près de la glace, à gauche, quelle jolie scène que celle du *Bain*, dont la *Gazette* donne une charmante gravure! A droite, quelle aimable comédie que celle du *Jeu de cartes*, où un noble singe fait le jeu de deux jeunes singesses en déshabillés galants, lançant une œillade assassine à l'une d'elles, tandis que l'autre est plongée dans ses cartes! Sur les autres parois sont représentés d'autres épisodes du *high-life* du temps, la *Promenade en traîneau*, un couple de singes dans un traîneau d'or attelé d'un cheval empanaché, suivi d'une dame que pousse sur la glace un coureur aux armes de Condé; la *Toilette du matin*, une guenon fort coquette, assise devant son miroir, à qui une chambrière coupe les griffes, tandis qu'une autre la coiffe; le *Rendez-vous de chasse*, deux singesses-amazones, portant le tricorne enrubanné, la cravate bouffante, l'habit à grandes basques, arrêtées près de la table de pierre de la forêt de Chantilly, déjà couverte de provisions de bouche; les *Plaisirs des champs*, une singesse

en peignoir, montée sur une échelle, cueillant des cerises; une autre, au pied de l'arbre, absorbant une jatte de lait. Partout, ces jolis tableautins sont entourés d'accessoires spirituellement choisis, que l'artiste a gaiement semés dans sa décoration. Dans le plafond, dont le parti pris général s'associe d'ailleurs parfaitement aux lambris, l'exécution semble venir d'une autre main, d'une main moins légère et moins fine. On y trouve un peu de tout: des enfants, des amours, des renards, des cigognes et des coqs jouant les fables de La Fontaine; des oiseaux, des singes, des fleurs, Peinture soigneuse, peinture attentive. Il n'y a plus là, pourtant, cette vivacité primesautière de l'ironie et du caprice, cette vivacité de main et de pensée qui fait de la *Grande Singerie* tout entière et des lambris de la *Petite Singerie* des spécimens incomparables de cet art savant et délicieux du décor dans lequel nous étions passés maîtres au XVIII[e] siècle, et dont notre insouciance a laissé peu à peu détruire presque tous les chefs-d'œuvre, sans que notre habileté soit bien certaine d'avoir retrouvé la science de les remplacer.

GEORGES LAFENESTRE.

(*La suite prochainement.*)



LE SALON DE 1881

(TROISIÈME ARTICLE)

LA SCULPTURE



C'EST surtout en sculpture qu'il ne faut pas « laisser embrouiller ce que nous savons par ce que nous ignorons ». La confusion des langues est ici bien plus à redouter que dans la peinture. Elle menace sans cesse le parler divin, clair comme soleil, dont le monde reste enivré depuis Phidias, et dont tout véritable amant de l'art et de la beauté est le défenseur naturel.

On peut, à Paris, embrasser et repasser en quelques heures l'histoire entière de la sculpture[1]. Mais c'est, sans hésiter, au milieu des admirables restes du siècle de Périclès, qu'il faut aller, cette fois, prendre un bain de lumière, puisque, de l'assentiment universel, la critique a la rare fortune de trouver là sa norme, un phare, un apogée radieux, un art accompli. En quittant l'un de ces sanctuaires, qu'une statue, un fragment suffisent à remplir de rayons, toute introduction de mots douteux, dans la langue sculpturale, va nous frapper, de mots étranges, va nous blesser. Que sera-ce, si elle est envahie par les barbarismes, par l'argot, par les langues vertes?

Jusqu'à ces dernières années, la sculpture française, envisagée dans

1. Je ne vois de lacune bien sensible, dans les collections publiques ou privées de Paris, que pour la grande sculpture sur bois espagnole, qu'il faut aller chercher à Tolède, Nebrija, Madrid, Séville, Grenade.

son ensemble, avait conservé, dans nos expositions, une réelle supériorité de tenue sur la peinture. Il n'y a qu'à comparer, au Musée du Luxembourg, les statues et les tableaux des artistes vivants, pour écarter l'ombre même d'un doute.

Pourquoi donc, à partir de 1879, ces signes d'affaiblissement, dont les expositions de 1880 et 1881 redoublent les témoignages, marquant par leur répétition le commencement d'un déclin? On en a cherché les causes dans le renouvellement annuel des Salons. La statuaire ne se prêterait pas à la production hâtive que la peinture s'efforce de satisfaire. L'explication ne paraît pas suffisante. Les œuvres, en tout cas, sont plus nombreuses cette année que les années précédentes; elles dépassent le chiffre de 800.

La sculpture ne suivrait-elle pas tout simplement la pente de l'art tout entier, avec l'allure propre que lui font ses conditions de production, de stabilité et de matière? Quand on parle aux gens du haut d'un piédestal, est-il surprenant que l'on garde plus longtemps la dignité de l'attitude et du geste, les traditions, les mœurs oratoires? En outre, pendant que les écoles et les grands ateliers disparaissaient pour la peinture, ils ont persisté pour la sculpture. Mais, écoles, traditions, mœurs, et la matière elle-même, cèderaient, à la fin, à la poussée irrésistible des idées, au souffle général qui gonfle les voiles des civilisations et les pousse, tantôt vers la grande mer, les découvertes, les Amériques, tantôt contre les écueils et les côtes. Pareille aux solides vétérans des arrière-gardes, la sculpture, dans l'explication que j'essaye de donner, en retard jusqu'ici de la débandade universelle, prendrait, à la fin, le courant. Il n'est pas d'art si tenace qu'il puisse résister aux changements capitaux qui se sont accomplis dans les hauteurs de la pensée. Le mépris de la métaphysique, la substitution d'une philosophie matérialiste à une philosophie spiritualiste, auront, en dernier lieu, leur contre-coup dans la statuaire, comme ils l'ont eu dans la peinture. Le mouvement, s'il devait durer, aurait raison du marbre lui-même: Le Bernin, à un moment donné, ne l'a-t-il pas plissé comme un chiffon?

Les conséquences de la situation économique générale ont aussi leur part dans la déchéance de la sculpture. A servir l'État et le grand art on meurt de faim; on s'enrichirait à satisfaire le goût des amateurs riches comme de petits royaumes ou des républiques du XVIe siècle. La tentation devient trop forte. A côté de quelques tentatives disproportionnées et emphatiques, de quelques essais de *grandes machines* où l'on prend le gros pour le grand, le rapetissement des dimensions est déjà sensible, et, symptôme très grave, chez les talents les plus désintéressés, les plus

fins et les plus fiers. M. Paul Dubois n'exposait-il pas, dès 1865, son *Chanteur florentin?* MM. Falguières, Antonin Mercier n'ont-il pas, à dessein, réduit leur *Ophélie,* leur *Junon*, leur *Judith*, à des proportions de sculptures de cabinet? La tendance se développera forcément et très vite. Le spectacle de l'heureuse fortune des peintres est fait pour l'accélérer. Pour être sculpteur, on n'en est pas moins homme.

Je sais bien ce qu'on peut opposer à ces craintes ou à ces prévisions pessimistes. Je vois de grandes raisons d'espérer; le groupe des survivants directs de la génération qui a produit Barye, Rude, David d'Angers, Duret, le grand nombre de jeunes artistes éminents élevés par eux, l'empire encore très sensible des saines doctrines et des doctrinaires; mais je ne suis pas, pour cela, pleinement rassuré. Il vient un temps, en effet, où les doctrinaires ne peuvent plus rien sauver, n'étant plus soutenus par une certaine vigueur générale; et, dans une époque de critique comme la nôtre, on peut très bien mourir en raisonnant supérieurement sur la vie.

MM. GUILLAUME ET ALLAR.

Un des meilleurs arguments contre ces prévisions, c'est bien certainement l'œuvre entier de M. Guillaume. Si l'on excepte le projet de monument à élever à M. Thiers exposé l'an passé, il n'est pas une de ses statues qui n'ait été saluée par les applaudissements du public. Nul artiste, entre les contemporains, ne s'est montré plus constamment respectueux de lui-même, attentif à se juger avant d'affronter le jugement de ses pairs et du monde. Il est, chose rare parmi les sculpteurs, un esprit délié et cultivé, et dans mes souvenirs de juré du Salon, de 1872 à 1875, je le trouve à côté de MM. Duc et Fromentin; je ne connaissais pas encore M. Baudry.

Par l'esprit ou la structure mentale, comme dirait M. Taine, c'est un Grec, une sorte de néoplatonicien d'Alexandrie, complété par des facultés critiques tout à fait modernes, dont la juxtaposition avec le mysticisme donne à sa conversation l'accent le plus original et le plus intéressant. Quand il exposait des idées générales, ou ne jugeait que des morts, on devinait en lui un critique de premier ordre dans son art.

Par le tempérament et la tendance naturelle du talent, il s'est montré plus souvent Romain, inclinant au portrait et au bronze. Les *Gracques*, le *Faucheur*, les *Termes*, le *portrait d'Ingres*, le montrent sous ce dernier aspect; mais il y a dans son bagage une statue qui est tout à fait grecque d'inspiration, de rythme, j'allais dire de chant, tant elle a l'air de scander et de parler les vers que la Muse met sur ses lèvres; c'est l'*Anacréon*. On

se demande involontairement ce qui serait advenu de la destinée de l'artiste s'il y avait eu de son temps, à la place de l'école de Rome, une école d'Athènes pour les sculpteurs, et s'il avait respiré, dans les années de jeunesse où se prend le pli décisif, la pure atmosphère du Parthénon.

A laquelle de ces deux tendances appartient l'*Andromaque* de 1881? A distance, le bloc en est magistral. La ligne d'enveloppe largement assise monte et redescend sans ressaut, même au sommet; les aspects sont heureux et variés. L'expérience du maître se montre consommée dans la conception, dans l'invention du groupe. L'exécution me satisfait moins. Elle manque d'unité et de spontanéité. Le beau bras droit qui va trouver le genou indique une nature grecque, large et ferme; la main gauche, qui est une copie littérale et admirable d'une admirable étude de M. Ingres, d'après nature, appartient plutôt à une nature flamande. Le profil de l'enfant, toute sa petite personne manquent de souplesse et de grâce enfantine. Ce sont là des marques d'hésitation, d'incertitude, de lenteur.

Notre âge est terrible pour les artistes. Ils sont pénétrés par la critique, harcelés durant l'exécution par des raisonnements. Nul point de vue ne leur est étranger. Voici un familier de Phidias, un adorateur du Parthénon qui ira, s'il le faut, avec une condescendance charmante, jusqu'à inventer « la palette Éolienne » pour expliquer les *impressionnistes*. En un tel état d'esprit, l'homme risque trop de dominer l'instinct de l'exécutant. Je crains qu'au point où il en est du développement de ses facultés critiques, elles ne deviennent, pour M. Guillaume, un obstacle à son talent. Car, il n'y a pas à dire, il faut perdre la tête un instant pour faire un chef-d'œuvre, être entraîné au delà du raisonnement, si on veut entraîner à sa suite les générations.

C'est beaucoup, en tout état de cause, que de retenir à ce point l'attention. Et l'on ne peut que souhaiter, au moment de la transformation définitive, à un artiste de cet ordre, le souffle qui doit animer une trouvaille linéaire pour faire de la matière, quelle qu'elle soit, un Dieu.

La *Mort d'Alceste* n'est pas moins bien conçue au point de vue de la stabilité et de la masse que l'*Andromaque*. Les lignes en sont simples, saisissables d'un coup d'œil, harmonieuses, convergeant à un effet d'ensemble qui ne laisse pas un instant de doute au spectateur. Ce qui me plaît le plus dans le groupe de M. Allar, c'est la douceur de cette tête renversée et mourante. Je ne fais pas de la littérature; je ne songe nullement à l'impression morale que réveille naturellement dans l'esprit l'idée d'un trépas volontaire accepté par dévouement, le sacrifice de soi-même à un être aimé. Je fais de la sculpture : la mort que j'ai sous les yeux est une sorte

d'évanouissement. Or, l'évanouissement, dans la langue hellénique parfaite du ciseau, est bien la transposition sculpturale et marmoréenne de la mort. Un réaliste n'eût pas manqué d'anticiper le temps et même de dépasser ce merveilleux et rapide intervalle où la mort se montre, avant la décomposition, la suprême idéalisatrice de l'être humain.

Le ciseau du sculpteur est, d'ailleurs, souple et habile. Peut-être manque-t-il encore de maîtrise. Son goût, remarquablement sûr dans la conception de l'ensemble, ne se montre pas encore original dans l'interprétation de la forme humaine. Ses nus sont corrects, ils ne révèlent pas le sentiment de la simplicité et de la largeur vitale des grandes époques, ou de l'élégance et du nerf des époques raffinées.

M. GÉROME.

Cette épithète de raffiné, puisqu'il faut des transitions, nous conduit naturellement devant l'*Anacréon* de M. Gérome, un Grec aussi comme M. Guillaume, mais nullement alexandrin ni mystique, un Grec français, net et spirituel, que l'esprit a quelque peu compromis dans la peinture, et qui vient à la sculpture entraîné par un secret et puissant attrait. Rien n'est plus intéressant à étudier que l'évolution de cet artiste, que cette greffe d'un jeune sculpteur sur un peintre qui a dépassé la cinquantaine. Elle a pu étonner les observateurs superficiels s'arrêtant aux apparences, au faire mince, précieux, à la fin sec jusqu'à l'aigreur de la peinture de M. Gérome; pour moi, quand je jette un regard d'ensemble sur ses œuvres et sa carrière, elle m'apparaît comme inévitable et fatale.

Bien qu'en général, dans le monde moderne, des facilités plus grandes soient données à tous pour trouver leur voie, il arrive bien souvent encore qu'il y a en chacun de nous deux hommes, celui qui est, celui qui aurait pu être.

Essayons de dessiner la tête de Janus, de M. Gérome. Qu'était-il à ses débuts, quand il peignait le *Combat de coqs*, l'*Anacréon dansant avec des amours?* Un artiste dans toute la richesse du terme, un œil remarquablement ouvert sur la beauté, capable d'en rechercher l'expression par tous les modes plastiques. Son organisation était celle d'un dessinateur, surtout élégant et noble, ayant l'admiration précoce et comme l'intuition des finesses étrusques, et la ligne remarquablement sculpturale. Des qualités du dessin, il ne lui manquait encore que la force et l'ampleur. Il fallait que cette organisation fût bien belle pour avoir signé, au sortir de l'atelier de Delaroche, les toiles que j'ai citées. Bien mieux doué intellectuellement et esthétiquement que Flandrin, je n'hésite pas à affir-

mer que, s'il fût resté dix années durant, *perindè ac cadaver*, sous la discipline de M. Ingres, M. Gérome serait, à l'heure présente, l'un des premiers peintres de peinture murale dans notre pays. Au lieu de refuser sa part de Panthéon, il aurait pu, au grand avantage de sa renommée et à l'honneur de la France, en décorer la moitié.

Mais il vivait dans un milieu où la gloire se fabrique, suivant l'expression de M. Taine, d'après des procédés particuliers, et où la fortune des artistes se bâtit ou s'improvise, depuis quelque temps, dans des conditions qui ne sont rien moins que propres à favoriser le grand art. Le succès du *Duel au sortir d'un bal masqué* lança le Gérome qui est et étouffa provisoirement dans l'œuf le Gérome qui aurait pu être. Je dis provisoirement, puisque l'artiste renaît sous une forme nouvelle.

On connaît la série des œuvres qui suivirent. Les plus intéressantes sont les miniatures historiques, la *Mort de César*, le *Cirque*, qui laissaient entrevoir, au fond de cette conscience d'artiste, comme un remords des ambitions désertées et un retour sur les grandes pistes. Torture, hésitation, fatigue ou découragement, le peintre en était venu, dans ses dernières productions, le *Frédéric II*, le *Simoun*, etc., à une manière sèche, déplaisante, à des tableaux où le sujet était profondément pénétré dans ses circonstances littéraires, où la peinture n'était plus.

Un homme de ce talent, à cet âge, ne pouvait s'en tenir là. Le commun public lui restait encore fidèle, mais il devinait autour de lui la rigueur du jugement de ses pairs et il se jugeait lui-même mieux que personne. C'est alors qu'il s'est retourné vigoureusement avec le ressort tout français et admirable d'un artiste qui ne veut ni vieillir ni mourir, et qu'il a montré de loin en loin ces curieux moulages à cire perdue de figurines empruntées au personnel du cirque romain, étudié par lui avec une vraie passion archéologique. Ses statuettes étaient remarquables par la fine ou forte entente du type, la recherche du style, et déjà, par places, par le plan et l'interprétation sculpturale de la forme.

Quand il a abordé les grandes machines, il lui est arrivé, cela va sans dire, ce qui arrive aux hommes politiques, nés pour les fonctions d'État, qu'une révolution sort de leur sphère et réduit pendant quinze ou vingt ans à des taquineries ou à des petits manèges d'opposition. Qu'une autre révolution les porte subitement aux affaires, ils font des fautes de pratique et de tactique, et les vieux stratégistes, les renards, ne manquent pas de les signaler et d'en profiter. Ainsi est-il advenu du *Gladiateur triomphant* de M. Gérome. La figure est décorative, disait-on à l'Académie, mais elle est plus étrange que grande. L'accoutrement, si fidèle qu'il soit, détruit la proportion, l'archéologie écrase l'art. Il y avait beaucoup de vrai dans

toutes ces remarques, et, pour mon compte, ce bizarre personnage me faisait songer aux *picadores* des cirques espagnols, lesquels ont souvent un très beau type national, et paraissent cependant grotesques avec leurs immenses chapeaux et leurs jambes farcies et bardées. Le gladiateur vaincu rappelait d'ailleurs le faire sec et disgracieux de la peinture que l'artiste venait de quitter. L'inexpérience se révélait surtout dans les nus, sans masse et sans largeur.

Mais les progrès sont rapides chez les natures d'élite qui ont un fonds solide et une grande culture; la pratique les éclaire très vite, l'*Anacréon* est là pour le prouver. La composition du groupe est originale et excellente, sans étrangeté ni bizarrerie. Rien de plus naturel que cet harmonieux vieillard qui porte dans ses bras le fardeau léger de Bacchus enfant et de l'Amour, et marche allègrement d'un pas cadencé, comme il convient à un porte-lyre. Vêtu d'une tunique légère, sorte de surplis gonflé d'air, il paraît encore plus alerte. Toute la poétique bonne humeur hellénique respire dans cette image attrayante, et n'était la dimension des pieds, qui fait paraître le personnage un peu court, il n'y aurait rien à reprendre dans toute cette gracieuse invention, à la fois pondérée comme doit être une statue, et vivante et mouvante comme la nature. Pourquoi faut-il que M. Gérôme ait encore versé dans l'abus des intentions poétiques et littéraires si fréquent autrefois dans ses tableaux? Nous sommes bien dans la tradition grecque librement entendue, mais plutôt dans la Grèce de l'*Anthologie* que dans la Grèce du Parthénon. Pour caractériser l'amour de l'aimable poète, amour réduit par les ans à la galanterie et à la grâce dans l'expression, l'artiste a imaginé un Cupidon amaigri, dont les membres sont grêles et dont les articulations et les extrémités paraissent démesurées. Un amour maigre n'est point sculptural. Le petit Bacchus est probablement réduit à la tempérance comme l'Amour à la galanterie. Le modelé n'en est ni assez enfantin, ni assez souple ni assez plein. Des nuances charmantes à indiquer en poésie sont dépaysées dans la sculpture. Mais, en dehors de ces réserves, que de preuves, dans l'œuvre entière, d'une rare organisation d'artiste et quelle extraordinaire exécution pour un débutant! M. Gérome n'a certainement rien de mieux à faire que d'utiliser dorénavant ses dons, sa longue expérience du dessin et ses patientes études dans la sculpture.

MM. DAMÉ, A. MILLET, COUTAN, DAMPT, HUGUES, PERREY, HASSELBERG, CARLÈS, GAUDEZ, BOUTELLIÉ.

Il y a une très belle figure dans le groupe de *Céphale et Procris* de M. Damé, et s'il en avait tiré de son fonds le large modelé, la prostration sculpturale et l'admirable arabesque, on le proclamerait un maître homme. Mais elle appartient en propre à Prud'hon, et il s'en faut qu'en passant de la peinture dans la sculpture elle ait conservé toute sa magistrale valeur.

La statue couchée de la princesse Christine de Montpensier de M. Millet semble exécutée d'après des documents insuffisants. La tête manque de jeunesse et le corps disparaît sous la draperie à la fois pesante et molle qui l'enveloppe. La décoration des tombes et les images sépulcrales ont cependant fourni la matière de tout un ordre d'inventions depuis la Renaissance. Elles sont, dans la vie moderne, presque l'unique ressource de la sculpture réelle, le refuge où elle est naturellement chez elle sans sortir de son temps.

On a justement signalé la contradiction entre la conception et le style du gracieux *Éros* de M. Coutan et la matière dont il s'est servi. Ce délicat et nerveux archer rentre dans la famille des audacieuses inventions qui, depuis le Mercure de Jean de Bologne, ont donné des ailes à la sculpture, et par des prodiges d'équilibre et d'invention rythmique ont permis le vol au plus immuable des arts. J'appelle l'attention sur une autre statue du même auteur qu'il faut aller chercher au milieu des *Projets du monument commémoratif de l'Assemblée nationale de 1789, pour la ville de Versailles*. La République de M. Coutan n'est point conçue dans les données simples de la meilleure sculpture antique, mais elle est caractéristique et personnelle, et, pour mon compte, je sais à l'artiste un gré infini de nous avoir délivrés des types de Républiques grossières, souvent choquantes pour l'art, toujours blessantes pour le goût et la raison nationale.

C'est par le bon goût des formes et une certaine naïveté d'expression qu'un très jeune sculpteur, M. Dampt, a conquis les suffrages du jury, mais l'œil n'est pas entièrement satisfait, quand on regarde de face son petit *Saint Jean*, de la ligne générale. L'ampleur de la chevelure alourdit l'aspect de la statue. Une figure nue à genoux me semble une contradiction sculpturale. Il faut être Espagnole et vêtue pour dissimuler la disgracieuse disposition des jambes et laisser soupçonner, sous le vêtement, je ne sais quelle grâce serpentine dans le repos.

Par une considération du même ordre nous ne saurions trouver une arabesque vraiment sculpturale dans le groupe en marbre de M. Hugues qui représente une *Femme jouant avec son enfant* et nous n'y voyons à louer que la souplesse de l'exécution.

La sculpture nous apparaît captive dans ces deux dernières figures et M. Perrey, dont l'exécution est pourtant insuffisante, semble un libérateur, quand il nous la montre enfin debout dans sa jolie *Charmeuse de pigeons*, pleine de jeunesse et d'élan.

M. Hasselberg a cherché, dans son *Perce-neige*, à rendre, dans une image pure de jeune fille, l'impression charmante de la virginité. Les Grecs ont excellé à exprimer la Chasteté par l'intégrité du corps, qui en est, en quelque sorte, le caractère physique et palpable. J'ai sous les yeux la reproduction d'une Minerve Éginétique empruntée aux *Gemme* du Cabinet des Offices à Florence, qui peut être citée comme décisive à l'appui de cette remarque. La déesse est représentée à mi-corps; la tête a une fierté divine, mais la poitrine n'est pas moins fière; on sent, même à travers le vêtement, que ni le contact ni le souffle d'un dieu n'ont jamais effleuré son chaste sein. Le défaut de l'œuvre de M. Hasselberg c'est qu'elle s'évanouit à distance. Rien ne prouve mieux qu'elle n'est point vraiment sculpturale, mais il faut reconnaître ses hautes intentions.

Sans prétendre aucunement à la rigueur des classifications, j'ai rapproché les sculpteurs qui me paraissent suivre une même direction. En réalité, MM. Carlès, Gaudez, Boutellié, Labatut n'ont point de vues différentes, mais ils ont surtout voulu présenter au public le fin résumé de leurs études personnelles sur la nature. Plus d'une fois il est arrivé aux artistes de manifester dans ces premiers essais du talent, au début de la carrière, une fraîcheur d'impression et une rigueur d'analyse qui ne se conservent pas toujours dans la maturité. Tout ce groupe est plein de jeunesse, de grâce et de promesses. Des quatre jeunes sculpteurs, M. Carlès est le plus avancé, le plus fin. Nous le retrouverons avec MM. Boutellié et Labatut au bataillon des Toulousains.

L'*Écho* de M. Gaudez est une charmante statue dont les profils sont heureux. De tout temps les sculpteurs ont été tentés par ce problème sculptural : saisir dans un mouvement rapide l'instant de cadence ou de reprise où il est en quelque sorte suspendu par l'harmonie. C'est le moment sculptural. M. Gaudez a réussi à nous donner l'impression de la légèreté de la course sans nous inquiéter sur la stabilité de sa statue, et en nous faisant oublier la contradiction qu'il y a entre l'action de courir et l'immobilité d'une image. Mais si ses lignes sont heureuses, il n'a point encore assez de parti pris dans les plans, de décision sculpturale.

TOULOUSE ET LA SCULPTURE.

Ce n'est point faire acte de provincialisme, mais acte de justice, que de rendre à une ville et à une région de la France l'honneur qui leur est dû.

Paris ne sait pas que l'École des beaux-arts de Toulouse est, depuis une quinzaine d'années, la pépinière la plus abondante et la plus vigoureuse de son école à lui, celle où la sculpture nationale choisit de préférence ses élus. Et pourquoi Paris, qui sait tout, ignore-t-il ce grand et curieux fait artistique? Premièrement, parce que l'École de Toulouse était, hier encore, une pure école municipale qui avait eu le bon sens de refuser les présents d'Artaxercès, en bon français, les subventions et l'intervention de l'État; en second lieu, parce que ses élèves, en entrant dans la fournaise, subissent la terrible nécessité de la fonte et de la chaudière parisienne, où la gloire se fabrique. Ils sont pris dans le système de coterie et de patronage qui domine encore les beaux-arts, surtout dans la sculpture. Ils doivent être les élèves en titre de tel ou tel maître parisien en crédit pour percer, pour émerger du gouffre immense où se débattent tant de nageurs. On augmente le cortège et la popularité du maître; celui-ci patronne les débutants et hâte leurs succès. C'est une organisation de services mutuels dans la plus parisienne des industries, l'industrie de la renommée.

Il est pénible de le constater, la gloire de ces jeunes hommes commence par l'ingratitude. Il est sans exemple, je crois, qu'aucun d'entre eux ait exposé et remporté ses premiers triomphes avec cette simple et loyale indication dans le livret: ***Élève de l'École des beaux-arts de Toulouse et de MM. Duret, Jouffroy, Cavelier...*** Il y a donc à la fois fatalité de circonstances et faiblesse des hommes dans cette véritable frustration d'honneur, dont est victime une noble cité.

Depuis un an, d'ailleurs, l'École de Toulouse a une subvention d'État, par conséquent une inspection d'État. Il n'est pas sûr qu'au bout de peu de temps on n'essaye de contrôler ses méthodes et de la faire entrer de gré ou de force, à la mode française et centralisatrice, dans un de ces moules uniformes et tyranniques qui ne favorisent certes pas la variété des floraisons dont l'ensemble a composé le génie français. Son originalité, et partant sa vitalité, sont désormais compromises, et je ne réponds plus de son avenir. Il faut donc qu'on me permette de mettre en relief les gloires de son présent.

L'École municipale de Toulouse reçoit, en moyenne, sept cents étudiants. C'est surtout une école des arts appliqués à l'industrie. Des classes

de mathématiques, de dessin linéaire, de perspective, de stéréotomie, précèdent ou accompagnent des cours gradués de dessin, de peinture, de sculpture et d'architecture. Elle a été surtout instituée et développée au point de vue de l'utilité industrielle ; mais, comme la direction de l'enseignement y est excellente, les maîtres éprouvés, et que le milieu et la race sont artistiques, elle produit par surcroît une légion de véritables artistes, dont quelques-uns sont éminents.

Pendant qu'on en est encore à discuter sur la réforme des méthodes d'enseignement du dessin dans les conseils supérieurs des Beaux-Arts ou de l'instruction publique, on pratique à l'École de Toulouse, depuis la Restauration, l'enseignement à tous les degrés par l'étude et le dessin des modèles en relief, système dont les preuves sont faites. Des fils d'ouvriers, de commerçants, à peine munis le plus souvent de l'instruction primaire, reçoivent en entrant des leçons de dessin linéaire, de géométrie, de perspective ; puis ils dessinent, d'après des solides géométriques, des ornements en bosse, des fragments de figure, des bas-reliefs, des bustes et des figures entières. Pour peu qu'une vocation réelle les entraîne, ils passent à la classe de modèle vivant et de composition. Des concours réguliers envoient chaque année à Paris un pensionnaire ; à tour de rôle, un peintre, un sculpteur, un architecte. Je prends part habituellement au jugement de ces concours, et j'ai été plus d'une fois surpris en apprenant que tel des lauréats n'avait que deux années d'étude ou de séjour dans les cours supérieurs. Les heureux enfants d'une région privilégiée, comme ils ont souvent un rossignol dans le gosier, naissent avec un pinceau et, plus souvent encore, avec un ciseau dans les doigts. Depuis la défaite des langues romanes, c'est dans les beaux-arts bien plus que dans les lettres que le génie de ces contrées a trouvé sa vive et naturelle expression.

Nous avons déjà rencontré dans la peinture une tête d'école contemporaine : M. J.-P. Laurens; des hommes de talent : M. Rixens, dont l'*Agrippine*, malgré ses défauts, est l'un des morceaux de peinture historique les plus saillants du Salon de cette année; M. Benjamin Constant, M. Benezet; des portraitistes en vue, MM. Ponsan-Debat et Cot. MM. Bida, Sylvestre, Garipuy, Fauré, qui n'ont point exposé, appartiennent, comme ces derniers, à l'École de Toulouse. Mais, ainsi que nous l'avons indiqué, les peintres toulousains sont les petits-fils de Chalette, de Tournier, de Pader, des Troy, Nicolas, Jean et François, de Jean-Pierre et d'Antoine Rivals, de Subleyras, de Despax. Il y a dans le sang, avec une grande aisance de pinceau, un germe de rudesse et de grossièreté dont nos contemporains ne sont pas exempts. Il est juste de reconnaître d'ailleurs que le premier parmi eux, M. J.-P. Laurens, paraît avoir surtout subi l'influence des

meilleurs, de Jean-Pierre Rivals, robuste organisation de paysan et de peintre ; de Chalette, portraitiste substantiel qui n'était pas de Toulouse bien qu'il y ait peint des toiles importantes, et de Tournier, un réaliste de très beau tempérament.

Les ancêtres dans la sculpture, les Bachelier, dont le premier était allé étudier son art sous Michel-Ange, avaient apporté d'Italie des traditions plus saines et relativement plus délicates.

Quoi qu'il en soit, la trace marquée actuellement dans la sculpture par les artistes sortis de l'École des beaux-arts de Toulouse est plus importante et éclatante que celle des peintres. En treize ans, de 1860 à 1873, ils ont remporté cinq fois le grand prix de Rome. Depuis, ils ont fait leurs preuves. Les aînés, MM. Falguières et Mercié, sont aux premiers rangs parmi les maîtres contemporains. Le dernier, M. Idrac, a disputé un moment à M. Saint-Marceaux la médaille d'honneur au Salon de 1879. Nous allons retrouver M. Marqueste, M. Barthélemy, et avec eux de tout jeunes talents, comme MM. Carlès, Boutellié, Labatut, grand prix de Rome de cette année, Fauré... je ne puis pas les nommer tous. On ne compte pas moins de dix-sept Toulousains, et tous n'y sont pas, dans le Salon de sculpture dont je m'occupe.



CHARMEUSE DE PIGEONS

Par M. Perrey.

La *Salammbô* de M. Idrac, l'*Abel* de M. Carlès, la *Suzanne* de M. Marqueste, le *Narcisse* de M. Labatut, le *Jeune Aveugle* de M. Boutellié, comptent parmi les meilleures œuvres de ce Salon.

Le choix du sujet, chez M. Idrac, était franchement sculptural, et sa statue s'agence bien de plus d'un côté. Le mouvement de la tête est charmant et tout empreint de grâce féline. Le type est étudié avec soin. Des parties de la figure sont d'un très beau goût de dessin et d'un large modelé. Mais des imperfections de détail, qui disparaîtront dans l'exécution définitive, nuisent encore au caractère d'une statue dont le marbre achèvera la fermeté et la pureté sculpturales.

La *Suzanne* de M. Marqueste est dévolue au bronze. La tête même en est si finement caractérisée et exécutée dans le sentiment du rendu métallique, qu'on ne voit pas ce que la fonte et la ciselure y pourront ajouter. L'expression en est vive et le type original. L'interprétation générale des formes et le rapport des proportions indiquent, sinon des visées moins hautes, du moins un œil moins sûr, moins simplificateur que celui de M. Idrac.

M. Carlès se rapprocherait davantage de la fine organisation de ce dernier. Son *Abel* nous oblige à prononcer encore le nom de Prud'hon. Il n'est pas surprenant que ce nom de peintre revienne souvent dans la sculpture française. L'imagination du dessin est chez lui tellement sculpturale qu'il n'y a pas une de ses figures qui ne contienne en germe une statue. Le nu de Prud'hon, en particulier, est le plus sculptural des nus. M. Carlès ne pouvait espérer d'arriver en une fois à cette magistrale interprétation. Sa statue semblerait un dessin à côté de la peinture du maître. Mais quelle recherche pénétrante de la nature, quel modelé délicat, quelle main déjà souple et habile! Tous les dons précoces de sa race et de sa région, l'artiste les a reçus en naissant. Il en a fait dans cette très remarquable étude l'emploi le plus heureux.

Dans un ordre moins élevé de recherches, MM. Boutellié et Labatut ont su intéresser le public et se faire regarder des artistes. M. Labatut sent plus l'école, M. Boutellié manifeste une naïveté d'impressions qui me semble d'un meilleur augure. L'un et l'autre ont un incontestable talent. On voit, par le peu que j'en viens de dire, que malgré l'absence des chefs, MM. Mercié et Falguières, l'école tient noblement son rang.

M. Falguières, d'ailleurs, n'est point entièrement absent, mais les deux bustes qu'il a exposés se ressentent de ses essais de peinture. Sa belle esquisse de Mirabeau donne mieux l'idée du maître ainsi que son projet de statue de la République pour le monument de Versailles, laquelle se distingue par des mérites analogues à ceux que j'ai déjà loués dans M. Coutan.

MM. Bertrand Barthélemy et Auguste Fauré ont encore exposé, l'un la *Voulzie*, l'autre un *Égyptien au sortir du bain.*

Les bustes de MM. Barthélemy, Raymond, Prouha, Rivière, Darbefeuille, Grandmaison, Laporte, Larrous, complètent cette exposition, qui eût pu former à elle seule un petit Salon.

Le lecteur est à même de juger si j'ai mal à propos réclamé pour Toulouse une part de la gloire artistique dont Paris profite seul, après l'Art national. Je vois bien, d'ailleurs, l'objection : Si tous ces talents bien doués et bien préparés pour une culture supérieure n'étaient pas venus à

Paris, que serait-il advenu de leur développement? Soit, je le veux bien, le souffle aurait peut-être manqué à leur voile, et plus d'un voyage de long cours se fût arrêté aux proportions d'un simple cabotage. C'est précisément là ce qui me blesse.

Sans reculer jusqu'au temps où les *Essais* de Montaigne pouvaient s'écrire à Bordeaux, on ne songe pas sans regret à ceux, plus rapprochés de nous, où l'École de Dijon suscitait un peintre comme Prud'hon, resté absolument original, au milieu de la réforme et sous le niveau égalitaire de Louis David.

Il faut bien sacrifier les variétés autrefois si expressives dans l'unité du génie national, puisque c'est le destin ; et l'on supporte que Paris dévore la France, à la condition de lui faire une tête qui n'a eu de rivale, dans l'histoire, que celle de Rome antique. Mais quand le goinfre consent à laisser aux truffes l'estampille du Périgord, aux poulardes celle de la Bresse, aux primeurs celle de l'Algérie, la capitale intellectuelle ne saurait-elle tolérer que les écrivains et les artistes, en grandissant chez elle et tissant sa gloire, brodent de temps en temps sur l'étoffe en caractères visibles le nom de la ville qui les a nourris et faits hommes?

SCULPTURE DÉCORATIVE : MM. BLANCHARD, RINGEL, MM. DE GROOT, HIOLIN, BOUCHER, BARRIAS.

Nous avons surtout exploré jusqu'ici, à quelques exceptions près, la sculpture monumentale et traditionnelle, si le terme ne semble pas trop ambitieux par ce temps de confusion, tout au moins d'affaiblissement dans les notions et les délimitations de la langue sculpturale. La sculpture décorative, qui ne vise qu'à l'ornement, ou qui n'est pas liée à un ensemble architectural, est bien moins sévère sur le style, et comporte de larges libertés dont les modernes ont toujours usé, dont ils ont parfois abusé.

La *Diane surprise* de M. Blanchard, la *Liberté* de M. Ringel me paraissent des statues de transition entre la sculpture monumentale et la sculpture décorative.

On rencontrerait avec plaisir la première au détour d'une allée de jardin. Elle n'est point de ces déesses qui se révèlent tout à coup par la pureté des formes ; ses articulations sont quelque peu empâtées, et elle ne brille point par une grande finesse de modelé, mais son attitude ne manque pas de fierté. Chose singulière, le bronze porte encore les marques de ce bizarre *modelage au sequin*, dont j'ai parlé à propos des peintures de M. Manet. J'imagine qu'il aura été inventé un jour et conseillé par quelque professeur outré contre l'abus du pouce et de l'esquisse, et qu'il aura fait

tradition. Mais quand un procédé se généralise dans l'école c'est signe de faiblesse, de système : il est grand temps de s'en séparer. Tout au moins faudrait-il qu'entre l'argile et le bronze la trace en eût disparu. Le procédé est en contradiction formelle avec la matière métallique et la statuaire fondue et ciselée. Du reste, connaissons-nous encore le bronze dans la grande sculpture ? nos groupes, nos statues équestres semblent pétris d'un mélange équivoque et terreux, secrètement allié à la poussière, rebelle aux nobles patines, aux luisants, au sombre éclat du métal. Quand on retrouve à Versailles les admirables produits des fonderies des Keller, il semble qu'on soit transporté au milieu d'un autre peuple, d'une autre race de statues.

La *Liberté* de M. Ringel est une belle personne qui emprunte une partie de son charme aux élégances de la Renaissance française. Traitée avec talent, mais un peu trop en esquisse, elle fera bonne figure sur une fontaine. La tête est petite, les jambes fortes, bien que la figure soit vue en longueur. Les caractères distinctifs des statues du XVI[e] siècle, les pieds étroits et cambrés, l'orteil séparé des doigts, sont presque exagérés, et plutôt sus et voulus que suggérés directement par la nature. L'artiste a grandement à se défier de l'adresse de sa main.

Le *Travail*, de M. de Groot, voilà un bel exemple de sculpture décorative. C'est une allégorie, à la manière du XIX[e] siècle, se rapprochant le plus possible de la réalité, c'est-à-dire une simple personnification, un ouvrier en costume de travail, dans une attitude à la fois noble et familière. Le type est énergique, ouvert, sympathique; l'exécution est large, aisée, ferme, et l'œuvre est saine et menée à point. Des qualités de même ordre recommandent le *Lieur de blé* de M. Hiolin.

L'histoire de cette femme romaine qui allaite son père en prison pour l'empêcher de mourir de faim est un beau trait de morale en action, mais m'a toujours paru manquer de délicatesse pour la peinture et pour la sculpture. On ne peut disconvenir cependant que M. Boucher n'ait dissimulé les défauts du sujet avec un rare bonheur. Une draperie heureusement soulevée cache dans une ombre discrète le chaste sein qui n'est fait que pour les petits enfants; l'attitude de la femme aux écoutes excite toute l'attention; les lignes hardies sont sculpturales, bien qu'un peu compliquées et mouvementées. L'exécution manifeste une grande intensité de vie. Je me suis demandé plusieurs fois en quelle matière ce plâtre devrait être transformé pour avoir toute sa valeur, et ma réponse a toujours été invariablement la même. M. Boucher m'a ramené à l'impression que laissent dans le souvenir les belles sculptures sur bois de Becerra, de Berruguet et d'Alonso Cano. La sculpture sur bois conserve plus que toute

autre la marque de l'exécution directe et de la main du sculpteur; c'est celle qui ressemble le plus à la peinture. On peut même la définir : un art de transition entre la peinture et la sculpture. Le modelé des draperies, de la femme, le caractère de leurs plis volants, la nature des tissus, les nus, le dos, le bras, les jambes et la tête du vieillard me faisaient rêver de gouges, de râpes, de hardis évidements, de longs éclats de bois et



DIANE SURPRISE, MARBRE, PAR M. J. BLANCHARD.

d'une main souple et audacieuse. Je ne sais si je convertirai l'auteur à mon opinion. J'aurai, du moins, exprimé à mon goût le genre de mérite que je trouve dans son œuvre et ce mérite me semble très grand.

Mais revenons au bronze avec la *Lutte de l'Ange et de Jacob*, de M. Gérard, qui mérite d'être examinée avec intérêt, sans soulever la même question de matière. Il en est de même du monument destiné à symboliser la *Défense de Paris*, par M. Barrias.

Je ne dissimulerai pas que son œuvre me paraît déclamatoire. Le sujet est bien difficile, l'acte et la dimension bien héroïques. Pour aborder les colosses et faire raconter par des titans le deuil et la gloire d'hier, où

prendrions-nous la sérénité grandiose ou la puissance nécessaire? Attendons, attendons, laissons à l'histoire, avant de l'écrire, le temps de se faire. Il faut que la défense de Paris devienne légende avant d'être adaptée à l'immortelle sculpture. Le réalisme de nos souvenirs la rapetisse malgré nous.

L'artiste est bien plus à son aise dans sa belle statue de bronze de Bernard Palissy. Ses facultés se développent ici dans des conditions mieux appropriées à sa manière de sentir et d'exprimer et à la portée réelle de son talent.

L'œuvre de M. Barrias a été très justement louée dans la *Gazette*, quand le modèle en plâtre était exposé au Salon de l'an dernier.

Le *Villon*, de M. Etcheto, alerte et vif, est conçu dans les mêmes données. Cette image de l'ancêtre le plus typique du bohémien de Paris, omni-railleur, mais si spirituel et si gai, satisfait l'esprit pleinement et les conditions sculpturales de cet art du libre portrait suffisamment. S'il fallait chercher des origines à l'inspiration de l'artiste, je les indiquerais volontiers dans les fermes et nerveux dessins consacrés par Meissonier à l'illustration de *Lazarille de Tormès*. Le *Pierre le Grand*, de M. Antokolski, absolument dénué d'emphase et de prétention, campé simplement et carrément, manifeste bien le caractère spécial de l'homme et la puissance physique de toute la race, — race douée de facultés d'assimilation si remarquables, mais conservant, sous les apparences de la civilisation, les forces et la vigueur d'une barbarie latente.

L'*Auber*, de M. Delaplanche, se rapprocherait davantage, grâce au marbre et au mode de conception et d'exécution qu'il conseille, s'il ne l'impose pas toujours, des conditions naturelles de la statuaire. C'est une œuvre de mérite traitée savamment.

SCULPTURE RÉALISTE. LES ESQUISSES EN SCULPTURE.

On pourrait en quelque sorte noter les dégradations de la langue sculpturale parfaite. Le réalisme, les esquisses se donnant pour des œuvres définitives marquent des degrés dans l'abâtardissement de la langue, mais ce n'est pas le dernier degré. Les sculptures entachées de réalisme contiennent des erreurs capitales de point de vue, sans exclure le plus souvent la manifestation d'un très réel talent et le mélange de tendances opposées à leur caractère dominant. Le *Christ*, de M. Enjalbert, contourné et cagneux, est un exemple de ces mélanges. Le *Chasseur d'aigles*, de M. Desca; *L'Homme avant l'âge de pierre*, de M. Carlier; le *Dompteur de taureaux*, de M. Minnoc; le *Dénicheur d'aigles*, de M. Osbach; le

Guerrier, de M. Chrétien, qui n'ont certes pas la prétention, tant s'en faut, de rompre avec la tradition, portent plus ou moins aussi les traces d'un réalisme antisculptural ou d'une insuffisance sculpturale qui aboutit au même résultat.

M. G. Doré a exposé une espèce de *Gloria charitati*, esquisse de grandeur naturelle. L'artiste a une brillante imagination, des dons remarquables; il se sent excité à tout tenter, à tout explorer, malheureusement sans rien avoir préparé suffisamment par de solides études antérieures. Sa sculpture a juste la valeur d'un dessin lâché du XVIIIe siècle. Homme de sentiment, non de savoir, il ne laissera de trace que dans les illustrations de livres. Il en a fait de très belles. Une esquisse est une hérésie en sculpture, dès qu'elle aspire à se produire comme une œuvre.

Peut-on donner un autre nom aux têtes et masques exposés par MM. Carriès? Sans doute, il y a ici plus d'étude, et je ne voudrais pas qu'on se méprît sur ma pensée. Je ne méconnais pas le talent de ces jeunes gens et je crois qu'ils promettent des sculpteurs, pourvu toutefois qu'on ne les encourage pas dans la voie où ils sont en ce moment. Il est telle de leurs esquisses qui ressemble à un moulage sur nature dissimulé par des forfanteries d'ébauchoir; telle autre où le sentiment de la vie et une réelle finesse sont gâtés par le même procédé, par le *chic*. En étudiant ces essais, qui seraient intéressants à considérer dans un atelier, on éprouve à la fois le désir de voir leurs auteurs s'appliquer à des œuvres plus mûries et l'étonnement de les trouver officiellement recommandées au public dans un Salon.

Il y aurait encore à parler des bustes et des bas-reliefs. Mais cette revue est déjà bien longue. L'art moderne en Italie et en France à la Renaissance, en France au XVIIIe siècle et de nos jours sous la main de David d'Angers et d'autres sculpteurs vivants, a produit de si beaux bustes, d'un ordre si élevé, dans les voies diverses où peut se déployer le talent, que presque toute cette catégorie d'œuvres au Salon de 1881 semble relativement plus amoindrie que les autres et ne peut guère fournir matière à une considération spéciale.

On en peut dire autant du bas-relief, qui se met de plus en plus en contradiction avec les lois de la sculpture et perd ainsi sa raison d'être. On pourrait citer, dans l'exposition, tel essai, par exemple, le *Frondeur* de M. Charpentier, un raccourci vu de face, qui est une gageure contre le bas-relief (ce tour de force extrasculptural est, d'ailleurs, un exemple accompli de l'*exécution au sequin*); et tel autre de M. Grasset, qui est du Coypel en sculpture.

LA LANGUE VERTE DANS LA SCULPTURE

Sous prétexte de réalisme, M. Rodier nous a donné, dans sa *Création de l'homme*, une véritable larve sculpturale. De cette œuvre à l'introduction violente de la langue verte dans la sculpture il n'y a qu'un pas. Ce pas a été franchi par MM. Ringel, Godebksi, Ximenès.

M. Ringel a trop de talent pour ne pas être soupçonné d'avoir, de propos délibéré, tiré un coup de pistolet dans le temple d'Apollon. A de semblables procédés il semble que la critique ne devrait répondre, malgré le talent, que par le silence. Mais derrière l'artiste il y a le public, et il y a le jury.

J'ai mes doctrines et même mes passions esthétiques et j'y tiens très fortement ; mais, on a pu en juger au cours de cette étude, j'admets, je recherche, je provoquerais au besoin la plus grande liberté dans les manifestations de l'art. Toutefois il faudrait s'entendre. Dès qu'on adopte l'idée de *Salon*, c'est-à-dire de réunion polie en une ville civilisée ; de jury, c'est-à-dire de corps d'élite chargé par la communauté de choisir parmi les envois des artistes ; et comme corollaire, l'arrière-pensée de concourir officieusement à l'éducation esthétique de la nation, on ne saurait échapper à des conséquences rigoureuses.

Les artistes sont terribles, je le sais, et ils réduisent tout à une question : y a-t-il, oui ou non, du talent? On irait bien loin avec ces simplifications draconiennes. Du talent, du talent, encore faut-il qu'il rentre dans les conditions essentielles de l'art spécial dont l'œuvre relève. Il n'est pas difficile, d'ailleurs, d'établir que, sans soulever des discussions de doctrine, le jury avait des raisons suffisantes pour interdire l'entrée de l'exposition à *Splendeur et Misère*, l'étrange fantaisie du sculpteur. Qu'est-ce, en effet, que cette maquette de fille qui a les yeux non sous l'arcade des sourcils mais au milieu des joues? Qu'est-ce que cet escalier de jardin ou de square, à intention monumentale, qui est obstrué par un gnome? ces disproportions et ces fautes étaient plus que suffisantes pour justifier l'exclusion.

Puisque le jury ne l'a pas prononcée, force est bien à la critique d'éclaircir pour le public les points de théorie que soulève une tentative insolente jusqu'au cynisme.

La sculpture est le premier des arts que la Beauté ait suggérés à l'homme. C'est aussi celui qui est condamné à lui rester le plus strictement fidèle sous peine de mort. Une sculpture qui ne se rattacherait pas par quelque point à la Beauté serait un non-sens.

Il y a du talent dans l'*Engueulage* de M. Ringel, quittons toute hypocrisie de langage et appelons la chose par son nom. A première vue, les mains, les souliers, — le soulier, car le monstre n'a qu'une jambe, — sem-



UN LIEUR DE BLÉ, PLATRE, PAR M. HIOLIN.

blent moulés sur nature, tant la reproduction a de réalité. Cependant, l'examen de la tête, du bras tendu et de la manche de l'habit, remarquablement vus et rendus par une main de sculpteur, écartent toute idée de surmoulage. Mais quel rapport cette réunion de choses horribles, un

cul-de-jatte vomissant des injures, une casquette de liége, des lunettes vertes, un moignon ont-ils avec l'immortelle sculpture? Nous sommes ici en face de la prétention si souvent proclamée : que tout est bon pour l'art, dès qu'il est pris dans la nature. Rien n'est plus faux esthétiquement, il ne faut pas se lasser de le répéter. Que la nature soit toujours intéressante sous quelque rapport, qui songerait à le nier? Mais elle ne l'est pas toujours sous le rapport de l'art et au point de vue des artistes. J'ai déjà eu occasion d'expliquer que, même dans le beau visible, qui est leur domaine, le beau phénoménal ne leur servait de rien, à plus forte raison ce qui n'est pas beau. Bien plus, dans les formes et impressions naturellement dévolues aux arts du dessin, les unes sont réservées à la sculpture les autres à la peinture, et il en est, cela arrive souvent, qui ne peuvent être transportées indifféremment d'un mode à l'autre ; les hommes de goût ne s'y trompent pas. En corrigeant les fautes de proportions et de dessin, déjà signalées dans *Splendeur* et *Misère*, et en s'aidant de l'effet et des expressions de la lumière, on en pourrait faire une eau-forte énergique ; il y a contradiction esthétique flagrante à l'avoir traduit en statuaire. En entrant dans la sculpture, la laideur elle-même doit devenir belle. Il y a, en effet, si contradictoire que cela semble, de belles laideurs, partant des laideurs sculpturales. Donnez à Michel-Ange un masque grimaçant dans des attributs, il en fait une chose terrible. La terreur appartient à la sculpture, le dégoût n'en est pas. C'est pourquoi, comme les truands de M. Ringel, le *Satyre* de M. Godebski, la *Nana* de M. Ximenès n'auraient peut-être point dû forcer la porte du Salon. On passe rapidement sur de tels sujets, les remarques de détail et les démonstrations seraient superflues ; une seule analyse suffit.

Où s'arrêteront ces confusions et ces désordres? Dans la langue la plus claire, la plus définie, la plus parfaite que le monde ait jamais connue, dans une langue que tout le génie des plus grands hommes de l'âge moderne a à peine enrichie de quelques mots nouveaux, la peinture puis le réalisme ont d'abord tenté d'introduire, sous prétexte de vérité, une foule de néologismes, en contradiction avec l'essence même du parler sculptural ; aujourd'hui les barbarismes même ne suffisent plus ; nous en venons à l'argot, à la recherche des exceptions dans la laideur, des monstruosités.

On voit où peut conduire l'application à l'art plastique de la poétique littéraire en vogue dans ce moment. L'homme qui en réclame la responsabilité et qui l'expose quotidiennement avec tant de talent, de précision et de vigueur, a trop de netteté dans l'esprit pour avoir imaginé jamais qu'on la pût transporter dans les arts du dessin, en particulier dans la sculpture,

où elle devient une sorte de démonstration par l'absurde de ses infirmités fondamentales.

CONCLUSION

Nous ne montons plus, cela est clair. Et même, sans accorder une importance exagérée aux fantaisies, aux excès ou aux erreurs de quelques individualités encore assez rares, il est aisé de voir que nous descendons sur une pente assez rapide. C'est beaucoup, c'est trop d'avoir touché aux basses régions où la sculpture finirait dans l'imagerie des figures de cire.

Le *Salon* d'ailleurs, un *Salon*, deux, trois *Salons* ne sont pas toute la sculpture, et il y a cette fois beaucoup d'absents parmi les maîtres : MM. P. Dubois, Mercié, Chapu, Saint-Marceaux... n'ont pas exposé. Il faut donc restreindre les observations que nous suggère l'exposition de 1881, en grande partie, à cette exposition elle-même.

Après l'invasion de l'argot dans la langue sculpturale, une autre remarque caractéristique de la dégénérescence du grand art, c'est, d'une part, la prédominance de la sculpture proprement décorative sur la sculpture monumentale; de l'autre, la difficulté qu'on éprouve à garder le souvenir des œuvres exposées, même quand on a une longue habitude de voir et une mémoire exceptionnelle des formes. L'œil est un juge souverain, mais la mémoire, une mémoire exercée, est bien le contrôleur le plus sûr des impressions produites par la vue de l'objet. Les groupes ou statues qui se gardent tout seuls contre le rapide oubli sont en petit nombre dans le Salon.

Quelque affaiblie ou dévoyée que soit la peinture française en 1881, les toiles que nous avons pu louer sans trop de restrictions restent mieux dans le souvenir. Toutefois, nous sommes contraint d'avouer que l'impression défavorable, attribuée au début à l'infirmité des conditions inhérentes à toute exposition d'œuvres mêlées et étrangères les unes aux autres, ne s'est point dissipée par une étude approfondie. Le Salon, pour être à peu près purgé par le juste soin que le jury responsable a montré de la dignité de l'art, des excentricités et des extravagances, reste faible dans son ensemble. Le défaut le plus frappant de la peinture actuelle, pour un homme qui se serait dégagé dans la solitude des préjugés, des illusions et des manies d'exécution contemporaines, c'est que cette peinture est généralement mince. Elle manque de largeur, de plans et de relief. En second lieu, on rencontre souvent des tableaux décentralisés par l'absence de pondération entre les masses colorées ou de lien entre les groupes linéaires.

L'esquisse, l'étude, le morceau gagnent du terrain au détriment du

tableau; le sentiment de l'unité se perd, et aussi le sentiment de l'ordre. L'ordre, cependant, n'est pas une superstition dans l'art, c'est la loi fondamentale. *Nullus ordo, horror æternus*, a dit un prophète des régions où il n'y a plus de Beauté, des régions éternellement horribles parce que l'art n'y est plus possible. De vrais artistes ne sauraient discuter cette définition de l'Enfer.

Enfin, si étrange que cela paraisse, malgré la générale et extraordinaire habileté de la main, la science de bien peindre se perd peu à peu. On ne sait plus qu'enlever une esquisse, et l'on éprouverait de l'embarras à citer une vingtaine de peintres capables d'achever un tableau sans l'alourdir ou l'amollir. J'ai expliqué, dans l'étude du *Correspondant* sur les expositions en dehors du Salon, que cette répugnance des pinceaux en apparence les plus vaillants et les plus crânes à serrer, à poursuivre leur impression était le signe d'un manque général de force.

Il est temps de se demander quelles sont les causes de l'état particulier de l'art français.

On signale d'abord, non sans raison, à mon avis, la disparition des écoles.

Ce point n'est pas admis sans discussion par les artistes. L'émancipation de la jeunesse et la dissolution des anciens cadres, disent-ils, a fait surgir un brillant essaim de volontaires presque tous acclamés officiers par le suffrage de leurs pairs. Ils forment, au fond, un état-major très remarquable. Les maréchaux sont rares en tout temps, c'est la nature non l'école qui les suscite; la liberté, au demeurant, ne les empêche pas de naître. Elle nous aura donné, en attendant, une plus grande variété de talents, et elle a produit, dans ses premières et généreuses expansions, plus de véritables organisations, plus d'artistes originaux que le temps regretté des grands ateliers et des disciplines rigoureuses. Au point de vue des pratiques, en particulier, elle était nécessaire pour nous délivrer des vicieuses manières de peindre du premier Empire.

Il y a du vrai dans ces remarques. Mais il est encore plus vrai qu'un retour à la discipline assurerait à l'école française, prise en masse, un meilleur et plus large emploi de ses forces réelles. Les maîtres de tout ordre qui resteront l'honneur de la première moitié du XIXe siècle n'étaient-ils pas tous sortis d'ateliers puissamment organisés? ils ont profité de la Liberté, ils avaient été élevés sous le régime de l'autorité. Quant à la pratique, il est certain que nous avons d'abord gagné à tous les essais individuels, mais en sommes-nous maintenant plus avancés? Livré à lui même, un artiste emploie un temps considérable à se chercher une manière de peindre; s'il puisait dans les premières années de son éducation professionnelle une

initiation complète aux secrets de la pratique de son art, quelle avance et quelle réelle liberté pour le développement ultérieur de sa carrière !

Le retour à la discipline aurait, en tout cas, le grand effet d'utiliser plus généreusement et plus noblement l'activité des peintres en si grand nombre qui produisent aujourd'hui des tableaux seulement intéressants, et qui, sous la direction d'un maître, deviendraient, à heure dite, les co-



AUBER, STATUE EN MARBRE, PAR M. DELAPLANCHE.

créateurs de ces œuvres monumentales qui restent l'honneur d'une époque et d'une nation. Sans revenir au passé qu'on ne galvanise pas à volonté, n'y aurait-il pas une vue féconde dans l'idée des *Associations volontaires d'artistes pour de grands travaux de décoration,* que nous avons émise dans les premières pages de cette étude? Donner un édifice à orner de peintures à un maître, à un chef en lui laissant le libre choix de ses coopérateurs, ne serait-ce pas le moyen, à défaut d'écoles, de remédier au manque d'unité qui signale les tentatives récentes de décoration monumentale? M. Baudry, bien qu'il ait prouvé à l'Opéra qu'il pouvait accom-

plir seul une tâche héroïque, — on ne renouvelle pas deux fois un sem blable effort, — désignerait les siens. Dans un ordre un peu différent, M. Galland se trouverait bien des aides. M. Puvis de Chavannes tendrait la main à MM. Cazin et Séon, MM. Darras et Renan. M. J.-P. Laurens pourrait commander toute une armée de Toulousains. Je ne cite que ces quatre exemples, il serait facile de les multiplier. De même pour la sculpture. En l'absence d'écoles, ces associations mises en branle, non seulement par l'État mais par les puissantes compagnies qui disposent de grands édifices, me paraissent le seul moyen d'alimenter le grand art et de résister au flot de la petite peinture que tout favorise, et qui emportera tout, même la petite peinture elle-même au bout d'un peu de temps, si on n'y prend garde, car le tempérament français, c'est sa noblesse, ne supporte pas les diminutions de mobile, les diminutions d'idéal dont s'accommodent d'autres races.

Le péril est plus grand et plus près qu'on ne croit. A l'absence d'écoles et de discipline, à la mode, aux conditions matérielles de place et d'usage réservées aux œuvres d'art dans les habitudes et les demeures du XIX[e] siècle, vient s'ajouter une autre cause de décadence. Le besoin ardent de la fortune, du luxe, du faste même, inconnu des Delacroix, des Ingres, des Corot, gagne la génération actuelle des peintres. Enfin, la spéculation — j'ai entendu de nobles cœurs le déplorer avec éloquence, — la spéculation envahit la peinture. Il y a là des choses délicates à dire et cependant qu'il faut dire. On spécule sur les artistes, on joue sur les tableaux comme sur les valeurs de bourse. On cite des maîtres qui seraient asservis à des marchands de tableaux, à des experts, par des contrats annuels : allez donc leur demander de la peinture murale. On raconte, d'un autre côté, que tous les moyens sont bons pour provoquer habilement un mouvement de hausse factice sur tel ou tel nom à la mode. Sous le feu des enchères vous poussez une toile, — il vous faut le nom, l'œuvre souvent est de considération secondaire, — à cent, à cent cinquante mille francs. A peine sorti de l'Hôtel des ventes, l'étonnement de la galerie, quelques sourires d'ami vous ayant dessillé les yeux, le regret vous saisit : qu'à cela ne tienne ; l'œuvre est reprise à gros bénéfice. *Quel est donc ce mystère?* Mais ce n'est pas un mystère : le coup est connu. A bref intervalle, passeront dans une vente publique cinq ou six tableaux du même maître, l'histoire aura couru, et on se rattrapera largement sur les différences probables.

Plus de ces anciens rapports, dignes et presque affectueux, entre les peintres et les amateurs. Une nuée d'intermédiaires exploite les beaux-arts et fait fortune aux dépens des artistes en leur persuadant que *puisque*

l'article monte, c'est encore à leur profit. L'article monte tout bonnement parce que la richesse générale augmente et que le goût des arts est un accompagnement obligé de la fortune. Il y a là tout un mercantilisme artificiel qui dévore la peinture, et qu'il était important de signaler dans l'intérêt de l'art et du pays. Les artistes ne résistent pas à ces mirages, à ces attractions capiteuses des prix insensés et du genre de tableaux qui font l'objet de ce commerce. Il faudrait que l'École française fût bien robuste pour résister à ces intrusions de l'agiotage.

Pour ce qui est de la peinture mince, je crois que le vrai coupable, c'est la photographie.

Les services qu'elle peut rendre aux artistes sont évidents. Au besoin, elle supplée le temps, elle aide les peintres voyageurs, complète leurs renseignements et leurs études, mais elle ne saurait, pour eux, remplacer la nature.

Quelques contemporains en ont fait un usage abusif, la chargeant en quelque sorte de voir pour eux et copiant littéralement des épreuves photographiques d'un personnage ou d'un objet au lieu d'interpréter, avec leurs yeux et leur sentiment, directement la nature et les objets mêmes. Cette pratique vicieuse, à l'usage d'un petit nombre, n'aurait pas eu l'effet universel que je signale. Le mal est venu du caractère général qu'ont les images photographiques ordinaires et sincères, réduites à elles-mêmes, sans corrections, additions ou expédients; des copies qu'elles donnent de la nature et de la grande impression que ces copies, étant chose nouvelle et merveilleuse, ont faite naturellement sur les contemporains. J'oserais presque accuser la photographie d'avoir mis à la portée de tous un certain aspect courant et banal de la réalité, et d'avoir substitué au poncif académique un poncif photographique. Ce poncif quel est-il?

L'image photographique toute nue est relativement sèche et mince. L'image que voit l'artiste est relativement large et grasse. La vision de l'instrument, pour ainsi parler, et la vision de l'homme ne sont pas identiques.

La vision de l'homme est binoculaire, c'est cette vision qui a constitué la peinture. Nous voyons avec l'œil droit un peu plus du côté droit d'un objet en relief, avec l'œil gauche un peu plus du côte gauche; de plus, le cristallin de l'homme, lentille vivante, comporte la pluralité des foyers, elle *s'accommode* instinctivement et met au point les diverses parties de l'objet; il en est tout autrement de la lentille unique, morte et mathématique de l'instrument. Enfin, regardez peindre un artiste : il incline la tête à droite, à gauche, se lève, se rassied, se déplace, cligne les yeux pour concentrer à la fois et voiler ce qu'il dessine. De toutes ces conditions

réunies résulte le gras de la peinture, laquelle chez quelques maîtres privilégiés, comme chez le Corrège par exemple, conserve toute la fermeté du relief presque sans contours. Cet œil miraculeux du Corrège supprime la sensation des lignes pour vous donner celle de plans qui se dérobent, ce qui est la réalité même. Il est certain que l'œil de l'homme réduit à ses forces propres, en France comme en Italie, dans les Flandres et en Espagne, a suggéré et dicté des tableaux plus enveloppés, plus amples de facture et d'impression que l'œil obsédé par les images photographiques. Et l'on ne saurait trop engager les artistes à se défier désormais de la photographie. L'homme voit à la fois plus juste et plus large que l'instrument; et c'est, ma foi, tant mieux. La science le confirme une fois de plus dans la conscience qu'il a de sa mission esthétique, qui est de ne s'en remettre à personne, pas même à la lumière et au soleil, pour interpréter la nature.

Le japonisme a aussi sa part dans les faiblesses ou les vices de la peinture contemporaine. L'art japonais a été, à un moment donné, une chose nouvelle pour les artistes. Les expositions universelles en le vulgarisant l'ont en quelque sorte révélé. Ce qu'il a d'attrayant, d'original et d'exquis, au point de vue de la couleur, de la liberté décorative et du goût, ne pouvait pas ne pas séduire des imaginations françaises. Son influence a été immédiate et considérable, les traces en sont partout dans l'exposition. Il a popularisé de savoureux ou délicats mariages de ton; des taches colorées nouvelles ont rafraîchi l'atmosphère de la peinture occidentale. Il a joué de bons tours à la superstition des fausses fenêtres par symétrie et des antithèses classiques, et il nous a familiarisés avec la fantaisie savante et le caprice inspiré de l'imagination orientale, dans les décorations familières. Enfin il a enseigné à nos céramistes, aux fabricants de porcelaine officielle, à toute l'industrie de l'ornement que le relief dans la peinture de décoration est tout à fait secondaire, inutile, et même qu'il peut devenir contradictoire, si on l'applique à orner un objet qui est lui-même en relief, avec des surfaces courbes et fuyantes.

Par là, cet art purement décoratif, dont le mérite principal se résume en galbes expressifs et en taches harmonieuses, est devenu, sans le vouloir, le complice de la peinture mince.

Sans le vouloir aussi, il est le complice de l'*ordre dispersé* et de la *décentralisation en peinture*, l'auxiliaire de la révolte contre le prétendu *vieux jeu*, contre le tableau concave, le tableau concentré, le vrai tableau en un mot. En voyant le charmant effet de ce que j'ai appelé « le désordre à l'état de grâce » sur des boîtes de laque ou d'ivoire, sur des vases de porcelaine, sur des panneaux décoratifs ou des feuilles d'albums qui ne sont que des types destinés à former des ornemanistes, nos artistes on

voulu transporter dans la peinture de tableau la liberté des habitudes japonaises purement décoratives. Ils n'ont pas réfléchi que dans le vase ou la boîte, dans l'objet décoré, les ornements, quelles que soient la liberté de leur disposition et leur indépendance apparente, sont substantiellement unis, retenus et reliés par la forme même de l'objet. Ils ne sont que l'accessoire de cette forme principale, le filigrane qui la contourne et l'effleure sans l'altérér. Dans la peinture, c'est le tableau même qui est le principal. Il faut créer sur la toile, par l'effet ou la concordance des lignes, l'unité et le lien des images qui le constituent.

L'engouement subit et exclusif pour l'étude et la peinture en plein air a peut-être aussi contribué à dérouter nos artistes. Pour dire toute ma pensée, je crois cette étude bonne d'une manière générale, à certaines époques, pour renouveler l'atmosphère de la peinture, en tout temps pour des destinations particulières; mais on a voulu en faire un dogme. Où que l'on peigne, il n'en faudra pas moins transposer pour un tableau destiné à être vu et goûté à l'intérieur. L'étude en plein air, dans mon jugement, serait plutôt essentielle à la sculpture surtout faite pour vivre ***sub Jove.*** C'est l'abondante lumière et le soleil oriental qui ont suggéré le bas-relief et l'allure du modelé, dans toute la statuaire hellénique. L'étude en plein air nous rendrait peut-être le sentiment de la sculpture de plein air, que nous avons à peu près perdu.

Et cependant, nous voilà bien loin du temps où, dans les premières expositions universelles, on ne rencontrait presque pas de peintures arrêtant le regard, dans les salles des diverses nationalités, qui ne se rapprochassent de l'imitation des écoles françaises. Nous recevons aujourd'hui de l'étranger des avertissements significatifs. La Belgique, la Hollande, l'Angleterre, l'Espagne, l'Autriche, la Prusse même avec M. Menzel, ont eu, depuis vingt-cinq ans, de beaux réveils d'originalité. La Hongrie, qu'unissent à la France de si vieilles sympathies et quelques similitudes de tempérament, vient de donner, à côté du Salon, un coup de clairon retentissant. Dans le Salon même, que d'occasions, si on avait voulu les saisir, de comparaisons inquiétantes. Je n'y insiste pas, mais il y a dans tous les États de l'Europe où la liberté a eu le biais de s'asseoir et de respirer posément pour vivre, tandis que nous la faisons haleter et gesticuler dans une fièvre perpétuelle, un grand effort pour généraliser une sérieuse éducation esthétique. Grâce à nos continuelles agitations, nous sommes relativement en arrière du progrès général, commençant à peine et sans directions décisives, ce qui est ailleurs grandement en train. J'entrais en matière par la pensée d'un Américain ; ce conseil d'un autre Américain, de Longfellow, me paraît bon à répéter à mes concitoyens dans ces conclusions : « Agir,

agir, afin que le lendemain nous trouve plus avancés que la veille. »

J'avais l'intention de compléter cette longue étude générale sur le Salon, non par une analyse de l'exposition des dessins d'architecture annexée à la peinture, mais par des aperçus d'ensemble : sur l'architecture elle-même, sur les seules nouveautés qu'elle ait produites, en réalité, comme mode spécial d'expression plastique depuis bien longtemps, et sur son rôle relativement effacé comme interprète des besoins esthétiques des modernes, en face de ses anciennes subordonnées, la sculpture et la peinture. Le spectacle des efforts stériles d'une multitude de talents qui se sont perdus, à une exception près, en des redites ingénieuses, dans l'époque et dans la ville où l'on ait le plus bâti, en vingt-cinq ans, depuis le commencement du monde, me semblait ouvrir des vues spéciales sur son avenir probable, au milieu des grandes agglomérations démocratiques. Mais j'ai déjà trop abusé de la large hospitalité de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Ce n'est pas, on le voit, sans raison, mais sous la dictée même des faits que j'ai commencé ce Salon par la Peinture, et que je lui ai donné la plus large part. Elle est devenue peu après la renaissance des arts, qui a été pour elle une vraie naissance, bien plus que l'Architecture et la Sculpture, le véritable champ de nos découvertes esthétiques, le mode d'expression naturel et préféré des besoins nouveaux, développés surtout au contact du christianisme dans les sociétés qui vivaient de son esprit. Elle se prêtait mieux à la traduction d'idées et de sentiments compliqués et parfois subtils, à l'appétit d'infini des âmes, même dans la beauté palpable et les arts plastiques. Le plus grand effort de l'esprit humain et du sens esthétique, chez les modernes, n'est ni un édifice ni une sculpture, c'est une peinture, c'est le plafond de la chapelle Sixtine. Le jour où il achevait cette page sans égale, Michel-Ange avait retourné l'ordre antique des trois arts.

Je ne dissimulerai pas, d'ailleurs, en finissant, que j'ai eu l'ambition d'écrire un Salon pour les artistes et de dire tout haut ce qu'ils pensent tout bas les uns des autres. Il m'a semblé que c'était la seule manière d'être utile, et l'office indiqué d'un *rural-parisien*. Peut-être aussi était-ce la meilleure manière de se faire lire, car en s'adressant à ceux qui fabriquent et gouvernent l'opinion, en matière d'art, on multiplie le nombre de ses lecteurs par le carré de la compétence.

J. BUISSON.



AUGUSTE MARIETTE

ESQUISSE DE SA VIE ET DE SES TRAVAUX EN ÉGYPTE



« QUAND la maison est finie la mort y entre, » disent les Orientaux. Parole triste et vraie qui vient de se réaliser au Caire pour le célèbre musée de Boulaq. A peine était-il sorti de ses transformations, que son fondateur, M. Mariette, y mourait, entouré du respect et des regrets du monde savant, mais privé de la suprême consolation de revoir ces collections, ces salles charmantes qui étaient la patrie de son âme et dont l'achèvement s'accomplissait d'après des plans longtemps médités. Revenu mourant de France en Égypte, c'est à grand'peine que Mariette atteignit sa demeure, dont il ne devait plus sortir; et là, du haut de cette véranda tant aimée de ses hôtes, au milieu de ses enfants et de ses amis désolés, cet homme si ferme, si maître de lui-même, ne sut retenir ses larmes en promenant ses regards une dernière fois sur le Nil, ce chemin de gloire qu'il ne pouvait plus parcourir; sur la façade rajeunie de ce Musée qui, peu après, devait se transformer en chapelle ardente; enfin sur ces jardins qu'on venait de planter pour lui et qui allaient devenir le lieu de sa sépulture.

Ce lieu sacré où Mariette aborda pour la première fois il y a trente et un ans, où il vécut, où il repose, a gardé l'empreinte, visible encore,

d'une existence vouée tout entière à une vocation, à une œuvre de prédilection; aussi l'aspect en est-il plein de contrastes et d'enseignements. Tandis qu'à l'une des extrémités de l'enclos se dresse, élégante et neuve, la façade égyptienne du Musée, à l'autre se remarque à peine la pauvre et vieille maison du fondateur, devenue inhabitable. En été, l'eau de l'inondation envahit l'étage inférieur; l'escalier obscur menace de s'écrouler; on ose à peine s'aventurer sur les balcons, et des plafonds à jour dans les chambres délabrées tombe la poussière des ruines.

La vie du fondateur de Boulaq présente des contrastes analogues. Investi durant vingt-trois ans de la confiance et de l'amitié personnelle des vice-rois, jouissant d'une réputation prestigieuse en Europe, un autre que Mariette aurait pu songer à soi-même ou à ses enfants; mais lui, modeste parfois à l'excès, libéral et inconscient de ses ressources, indifférent au bien-être et insouciant de l'avenir, il n'a rien gardé. Il a tout donné, vie, santé, force, à l'œuvre qu'il créait pour le monde et pour l'Égypte. En un temps où tout dans ce pays était difficile et instable, il l'a doté d'une institution peu comprise de ceux qu'elle aurait dû intéresser, et il a su la rendre durable; sous un gouvernement et chez un peuple exclusivement préoccupés des intérêts matériels, il a ouvert la voie aux spéculations intellectuelles des civilisations les plus avancées. Il a forcé l'Égypte à conserver, à recueillir chez elle et pour elle-même les monuments de la plus ancienne civilisation du globe; les derniers que lui aient laissés les envahisseurs et les fanatiques de l'antiquité, comme les constructeurs utilitaires, les fouilleurs et les voyageurs du monde moderne.

I.

PREMIÈRE MISSION EN ÉGYPTE.

Pour entreprendre et soutenir une pareille tâche, il fallait l'instinct du savant et de l'homme d'action, et Auguste Mariette est un des exemples que la postérité n'oubliera pas de la puissance des vocations. Né à Boulogne-sur-Mer, le 11 février 1821, il était encore à vingt-huit ans un modeste professeur de septième au collège municipal de sa ville natale. Dix ans à peine s'étaient écoulés, il avait enrichi la science et honoré son pays en retrouvant sous les sables de la vallée du Nil l'un des plus vénérables sanctuaires de l'Égypte, le Serapéum de Memphis que l'on cherchait depuis un demi-siècle. Il avait créé le Musée de Boulaq, fondé le service de conservation des antiquités, fouillé les points les plus intéressants des rives du Nil et sauvé les grands monuments qui servaient alors de tanières

aux fellahs, de carrières aux pachas et aux moudyrs de l'Égypte.

Que s'était-il passé avant et pendant cet intervalle? Après de précoces et nombreux essais littéraires qui témoignent de beaucoup d'esprit, d'imagination et d'érudition, le jeune écrivain s'était chargé, vers 1842, de mettre en ordre les papiers qu'avait laissés en mourant l'égyptologue Nestor L'Hôte, son parent[1]. Animé par cette étude, son esprit actif et in-



TÊTE D'UNE STATUE PRÉSUMÉE DU PHARAON ÉTHIOPIEN TAHARKA (XXVe DYNASTIE).

(Musée de Boulaq.)

vestigateur s'était attaché avec une passion toute particulière aux rares monuments d'antiquité égyptienne que renfermait le Musée de Boulogne.

1. Consulter un travail intéressant, les *Débuts de Mariette pacha,* par Ernest Deseille, archiviste de la ville de Boulogne-sur-Mer. *Boulogne, imp. Le Roy,* 1881, in-12, 28 p. — Rappelons aussi les études de deux écrivains distingués qui ont bien connu Mariette : de M. Gabriel Charmes, dans le *Journal des Débats* des 3 et 8 février 1881 ; et de M. Eugène de Vogüé dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 février.

Un de ces monuments décida de sa vocation. C'était une gaine de momie que, vers 1837, le musée de la ville, aidé par des souscriptions volontaires, acquit d'une famille qui la tenait de Vivant Denon, l'un des artistes associés à l'expédition de Bonaparte en Égypte. Un curieux prospectus, conservé religieusement dans les papiers de Mariette, annonce que ce monument, « couvert de trois mille signes hiéroglyphiques », est déposé chez le gardien du musée et visible pour 50 centimes; on y encourage chaque habitant à venir déposer son obole pour cette œuvre nationale. Certes, quand la ville de Boulogne s'imposa ce sacrifice, elle ne se doutait guère qu'il allait sitôt servir à sa gloire!

« Sans cette momie, écrivait un jour Mariette, et sans les facilités que m'a procurées M. Gérard, conservateur de la Bibliothèque de la Ville, je ne serais certainement pas aujourd'hui un égyptologue. »

Malheureusement les ouvrages d'égyptologie étaient rares en province, et d'ailleurs la gaine de momie fort loin d'être intacte; mais quelques voyages à Paris donnèrent l'essor au jeune professeur de Boulogne. Il entreprit d'étudier, à la Bibliothèque nationale, les débris de la fameuse chapelle dite *des Ancêtres*, enlevés au temple de Karnak et rapportés par Prisse d'Avesnes, et il tenta d'établir une classification de ses cartouches ou noms royaux. Soumis par le jeune auteur à M. Charles Lenormant, qu'il ne connaissait pas, son mémoire lui avait valu, de la part du célèbre antiquaire, un précieux témoignage d'encouragement qui m'a été communiqué par Mariette, en 1879, et dont l'original fait partie des papiers de sa succession.

A Messieurs les membres du Conseil municipal de Boulogne-sur-Mer.

Messieurs,

J'espère qu'en considération du motif parfaitement désintéressé qui m'anime, vous excuserez la démarche que je fais auprès de vous en faveur d'un de vos compatriotes, M. Auguste Mariette. Je n'avais pas l'honneur de le connaître, lorsqu'il m'a apporté un manuscrit relatif à plusieurs des questions les plus difficiles que soulève l'archéologie égyptienne. J'ai lu ce manuscrit avec la défiance qu'on a toujours contre les essais des personnes qu'on suppose n'avoir pu puiser l'instruction scientifique à ses véritables sources, et j'ai été agréablement surpris dans le sens contraire. C'est la première fois, en effet, que j'ai vu un homme livré à des études isolées, marcher dans la bonne voie aussi vite et aussi bien. Ce début est du plus heureux augure pour l'avenir de M. Mariette et je suis convaincu de ne pas trop m'avancer en vous donnant l'assurance qu'il ne lui faut que la possibilité de suivre ses travaux à l'aide des ressources scientifiques d'une grande capitale pour devenir en peu de temps un homme tout à fait distingué. Je crois donc, Messieurs, que vous agiriez noblement dans l'intérêt de

M. Mariette et dans celui de la ville qui l'a vu naître, en lui fournissant les moyens de faire à Paris un séjour prolongé et d'y donner à ses études le développement désirable.

Agréez, etc.

Paris, le 15 avril 1849.

Signé : LENORMANT,

Membre de l'Institut, Conservateur des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale, Professeur d'archéologie au Collège de France.

Peu de temps après, Mariette, sur la demande de MM. Lenormant et de Longpérier, était attaché comme auxiliaire à la Conservation des antiquités égyptiennes du Louvre, où beaucoup de monuments déposés dans les magasins réclamaient un classement qui permît de les exposer dans des salles nouvelles.

Le Musée n'a pas beaucoup de ressources, lui écrit, au 1er mai 1849, le peintre Janron, directeur des musées nationaux. Je ne pourrai donc disposer temporairement que d'une somme de 166 fr. 66 par mois; et je ne pourrai vous employer que jusqu'au 1er octobre. Suivant l'appréciation de notre conservateur ce temps suffit pour achever le travail dont vous voudriez bien vous charger. Ce n'est pas, Monsieur, je le sais, la rétribution que vous considérerez dans cette affaire, mais le charme de travailler en présence des monuments et le plaisir que vous aurez d'avoir été utile à notre collection[1].

Il faut noter que, pour goûter ce charme et ce plaisir, Mariette, dépourvu de fortune et chargé de famille, renonçait à l'aisance assez large que lui procuraient à Boulogne ses talents et sa remarquable activité. Mais, confiant dans sa force et sentant son génie, il embrassait sa carrière avec ardeur, conservant toujours, dans les situations les plus difficiles, cette gaieté mâle et spirituelle, ces élans d'un cœur généreux qui faisaient de sa personne l'une des plus attrayantes et des plus attachantes, en dépit d'une sorte de rudesse native dont il n'avait pas conscience et dont ses amis l'ont vu souvent surpris et affligé.

Inutile de raconter dans quelles circonstances particulières il désira et obtint une mission en Égypte pour y rechercher des manuscrits coptes, sources de l'histoire du christianisme en Orient, et afin de compléter une bibliographie qu'il avait entreprise des ouvrages écrits en cette langue. Mais un fait importe à constater, c'est que, à peine établi en Égypte et n'y trouvant que des obstacles à l'accomplissement de sa mission, Mariette se consola très vite de ses mécomptes, s'inquiéta peu de ce que l'on pense-

1. Archives personnelles de Mariette à Boulaq.

rait en France et, avec sa spontanéité habituelle, se donna une autre tâche où il devait réussir avec éclat en allant au-devant et au delà des espérances de l'Académie.

Citons ici, d'après ses mémoires, le récit du moment décisif où, une fois de plus, il se sentit appelé d'une manière irrésistible[1].

Du haut de la Citadelle, la vue du Caire est un des plus beaux panoramas que l'on puisse voir. Je m'y trouvai le lendemain de ma visite au patriarche, vers le soir[2]. Le calme était extraordinaire. Devant moi s'étendait la ville; un brouillard épais et lourd semblait être tombé sur elle, noyant toutes les maisons jusque par-dessus les toits. De cette mer profonde émergeaient trois cents minarets comme les mâts de quelque flotte submergée. Bien loin dans le sud, on apercevait les bois de dattiers qui plongent leurs racines dans les murs écroulés de Memphis. A l'ouest, noyées dans la poussière d'or et de feu du soleil couchant, se dressaient les pyramides. Le spectacle était grandiose. Il me saisissait, il m'absorbait avec une violence presque douloureuse. On excusera ces détails peut-être trop personnels. Si j'y insiste, c'est que le moment fut décisif. J'avais sous les yeux Gyzèh, Abousyr, Saqqarah, Daschour, Mit-Rahynèh. Ce rêve de toute ma vie prenait un corps. Il y avait là presqu'à la portée de ma main, tout un monde de tombeaux, de stèles, d'inscriptions, de statues. Que dire de plus? Le lendemain, j'avais loué deux ou trois mules pour les bagages, un ou deux ânes pour moi-même; j'avais acheté une tente, quelques caisses de provisions, tous les *impedimenta* d'un voyage au désert, et le 20 octobre 1850, dans la journée, j'étais campé au pied de la grande pyramide.

Les pyramides ne devaient être qu'une première étape et le 27 octobre Mariette allait camper à Saqqarah, nécropole à la fois plus ancienne et plus moderne, puisque toutes les époques depuis les premières dynasties pharaoniques jusqu'aux empereurs romains, y sont représentées. De plus, elle a trois fois l'étendue de celle des pyramides, et offre un champ d'exploration bien autrement vaste et riche.

Un jour, dit-il, je parcourais la nécropole le mètre en main, cherchant à démêler le plan original des tombes, quand mon regard tomba sur un sphinx. La tête souriante sortait du sable, et du premier coup d'œil je reconnus l'un des sphinx qui formaient cette avenue dont on m'avait parlé au Caire. Presque au même instant, par une illumination soudaine et spontanée de l'esprit, un passage de Strabon me revint à la mémoire. « On trouve à Memphis, dit le géographe ancien, un temple de Sérapis dans un endroit tellement sablonneux que les vents y amoncellent des amas de sable sous lesquels nous vîmes les sphinx enterrés les uns à moitié, les autres jusqu'à la tête... » Ne semble-t-il pas que Strabon ait écrit cette phrase pour nous aider à retrouver plus de

1. Passages extraits du dernier manuscrit, inédit, de Mariette sur l'*Histoire des fouilles du Sérapéum*. Mémoires écrits en 1877 ou 1878 (Fol. 4).

2. Le patriarche copte l'ajournait indéfiniment pour lui accorder la permission d'entrer dans les couvents où sont les manuscrits dont il fallait prendre connaissance.

dix-huit siècles après lui, le temple fameux consacré à Sérapis? Le doute, en effet, n'était pas possible. Ce sphinx ensablé, compagnon des quinze autres que j'avais rencontrés à Alexandrie et au Caire, formait de toute évidence avec eux l'avenue qui conduisait au Sérapéum de Memphis.... J'oubliai en ce moment ma mission; j'oubliai le patriarche, les couvents, les manuscrits coptes, et c'est ainsi que le 1er novembre 1850 par un des plus beaux levers de soleil que j'aie jamais vus en Égypte, une trentaine d'ouvriers se trouvaient réunis sous mes ordres près de ce sphinx qui allait opérer dans les conditions de mon séjour en Égypte un si complet bouleversement.

Je ne recommencerai pas le récit émouvant et long de ces fouilles mémorables tant de fois rapportées par MM. Ernest Desjardins, Henri Brugsch, de Saulcy et Beulé, et dont se passionnèrent tous les journaux du temps[1]. Il faut dire seulement que si le mandat confié par l'Académie était très large, « très élastique, » les fonds alloués pour cataloguer des manuscrits étaient trop faibles pour remuer des montagnes de sable. « Je savais, disait un jour Mariette, qu'aucun devoir ne me liait au premier objet de ma mission, qu'aucune opposition ne me serait faite par l'Académie qui, au contraire, se montra énchantée de cet imprévu. »

Toutefois, que serait devenue cette bienveillance de l'Académie si Mariette se fût trompé ou découragé? Sa réputation était perdue s'il avait dissipé sans résultat ces 8,000 francs d'allocation qui n'existaient déjà plus, quand pour réussir et se justifier, il avait encore à déplacer des masses de sable profondes de vingt mètres. D'un autre côté, sa réussite lui attira des ennemis acharnés parmi les Arabes et les marchands d'antiquités et jusqu'au sein du gouvernement d'Abbas pacha ; il lui fallut surmonter des difficultés et des dangers de toute sorte, et en venir même à poursuivre ses fouilles en cachette, pendant la nuit, afin de n'être pas inquiété par les bachi-bouzouks chargés de le surveiller.

En attendant de nouveaux subsides officiels et sans les avances personnelles des consuls de France Le Moyne, Bâtissier et de quelques autres amis, ce Sérapéum qui a fourni au Louvre près de 7,000 monuments, bijoux, statues, innombrables inscriptions, serait devenu la proie des Arabes pillards ou le prix des efforts de quelque autre explorateur étranger. La découverte du Sérapéum, nécropole des taureaux Apis, était d'autant plus honorable qu'elle était le fruit d'une recherche patiente et méthodique qui ne dut presque rien au hasard ; et ce qui en augmenta la valeur, ce fut la

1. L'auteur se propose d'en reprendre le récit d'après les derniers écrits de M. Mariette, dans une 2e édition de l'*Égypte à petites journées,* si les éditeurs lui prêtent vie.

fermeté d'esprit avec laquelle Mariette en expliqua tout de suite les principaux monuments [1].

Dès ce brillant début, il avait senti sa force, mais il n'avait pas moins conscience des difficultés que l'antiquaire et le philologue ont à vaincre pour classer, pour apprécier justement tant de monuments rendus à la lumière. Même aux derniers jours de sa vie, après qu'il eut multiplié les fouilles et les découvertes, il savait mieux que personne douter des conclusions à prendre sur tant de richesses nouvelles. Sa conscience d'historien allait même si loin qu'il se laissait difficilement entraîner à parler des objets de ses constantes méditations. Si, par bonheur, il s'animait, l'Égypte et surtout l'Égypte des premiers âges ressuscitait sous sa parole ailée ; on la revoyait vivante dans sa grâce pastorale, avec sa civilisation déjà vieille et son caractère toujours jeune que trahit un art tout à la fois habile et naïf.

II.

SECONDE ET TROISIÈME MISSION; FORMATION DU MUSÉE DE BOULAQ.

Rappelé en France au mois de septembre 1854 après l'achèvement des fouilles du Sérapéum et au moment où éclatait la guerre de Crimée, Mariette ne reparaît plus en Égypte qu'en octobre 1857. Il revenait de diverses missions en Angleterre, en Prusse, en Italie et, du fond de son cabinet du Louvre, il songeait aux lointains horizons du Nil que sans doute il ne reverrait plus, quand une occasion nouvelle se présenta et décida du reste de sa vie comme du sort des monuments pharaoniques.

A peine avait-il quitté l'Égypte en 1854, que M. Ferdinand de Lesseps y venait pour la concession et les études préparatoires du canal de Suez et, tout en visitant la vallée du Nil, formait le projet de conseiller au vice-roi la création d'un service spécial pour la conservation des monuments antiques. Mais ce n'était pas chose facile, même pour M. de Lesseps, que de faire entrer une idée si neuve dans l'esprit d'un Turc, fût-il Saïd pacha ! Par une coïncidence heureuse, le vice-roi, à la fin de 1857, préparait une réception au prince Napoléon qui lui avait annoncé sa venue en Égypte ; et, pour le fêter selon ses goûts, il voulait avoir à lui offrir des fouilles et des collections nouvelles d'antiquités. Il fallait pour cela l'aide d'un savant français et M. Barthélemy Saint-Hilaire, consulté par M. de Lesseps, désigna aussitôt M. Mariette, dont il connaissait mieux que personne les magni-

1. Dans ses *Renseignements sur les soixante-quatre Apis,* dans son mémoire sur la *Mère d'Apis,* etc.

fiques travaux au Sérapéum de Memphis [1]. Des obstacles imprévus empêchèrent au dernier moment le voyage du prince Napoléon, qui ne vint que plus tard, au printemps de 1863. Mais Mariette, qui depuis la fin de 1857 avait exécuté des fouilles et réuni des collections importantes, fut rappelé au Caire en 1858 et y resta, soutenu par sa valeur personnelle et par l'inaltérable et loyale amitié de M. de Lesseps, ami intime de Saïd pacha [2].

Très apprécié du vice-roi, qui était un novateur homme d'esprit et qui s'habituait à l'idée, bizarre pour lui, d'entretenir ou de respecter des ruines *inutiles*, Mariette, revêtu du grade de bey, se trouva bientôt investi d'une autorité suffisante pour accomplir son œuvre difficile.

« Vous veillerez, avait dit le vice-roi, au salut de tous les monuments ; vous direz aux moudyrs (gouverneurs) de toutes les provinces que je leur défends de toucher à une pierre antique ; vous enverrez en prison tout fellah qui mettra le pied dans un temple. » Cependant les habitudes de dévastation étaient tellement enracinées que, le souverain converti, il restait encore tous ses sujets à combattre, depuis le premier jusqu'au dernier. Aussi bien, comme son illustre ami Ferdinand de Lesseps, comme tout Européen voulant mener à bonne fin une grande entreprise en Orient, Auguste Mariette a plus eu à lutter contre les hommes que contre les difficultés opposées par le sol et le climat de l'Égypte. Dans cet Orient, où il faut venir pour trouver les traces les plus anciennes d'une civilisation raffinée, pèse encore l'indifférence pour toute recherche désintéressée, pour toute étude d'un ordre élevé ; là, pour le chef d'État ou d'administration un chercheur, un savant est un personnage inutile et sot ; pour le paysan, c'est un fureteur de trésors cachés, c'est un marchand d'antiquités et partant, un rival, un ennemi. Dans ces pays où tout est difficile et compliqué, où rien ne se faisait alors que par force ou à prix d'argent, il fallut la droiture et la ténacité de Mariette, son prestige personnel et parfois même sa force physique pour imprimer la terreur aux récalcitrants.

Pendant que Mariette multipliait les ateliers de fouilles, le Musée de Boulaq se formait peu à peu du produit de ces recherches ; mais on l'organisait avec une extrême réserve : Saïd pacha était sans doute un protecteur intelligent et zélé ; mais il était sujet au caprice, souvent obéré, toujours traqué par les solliciteurs et parfois mêlé à des entreprises si vastes qu'elles agitaient la politique européenne en ébranlant son pouvoir.

1. Archives personnelles de Mariette. Correspondance avec MM. Barthélemy Saint-Hilaire et de Lesseps, 1857-58.

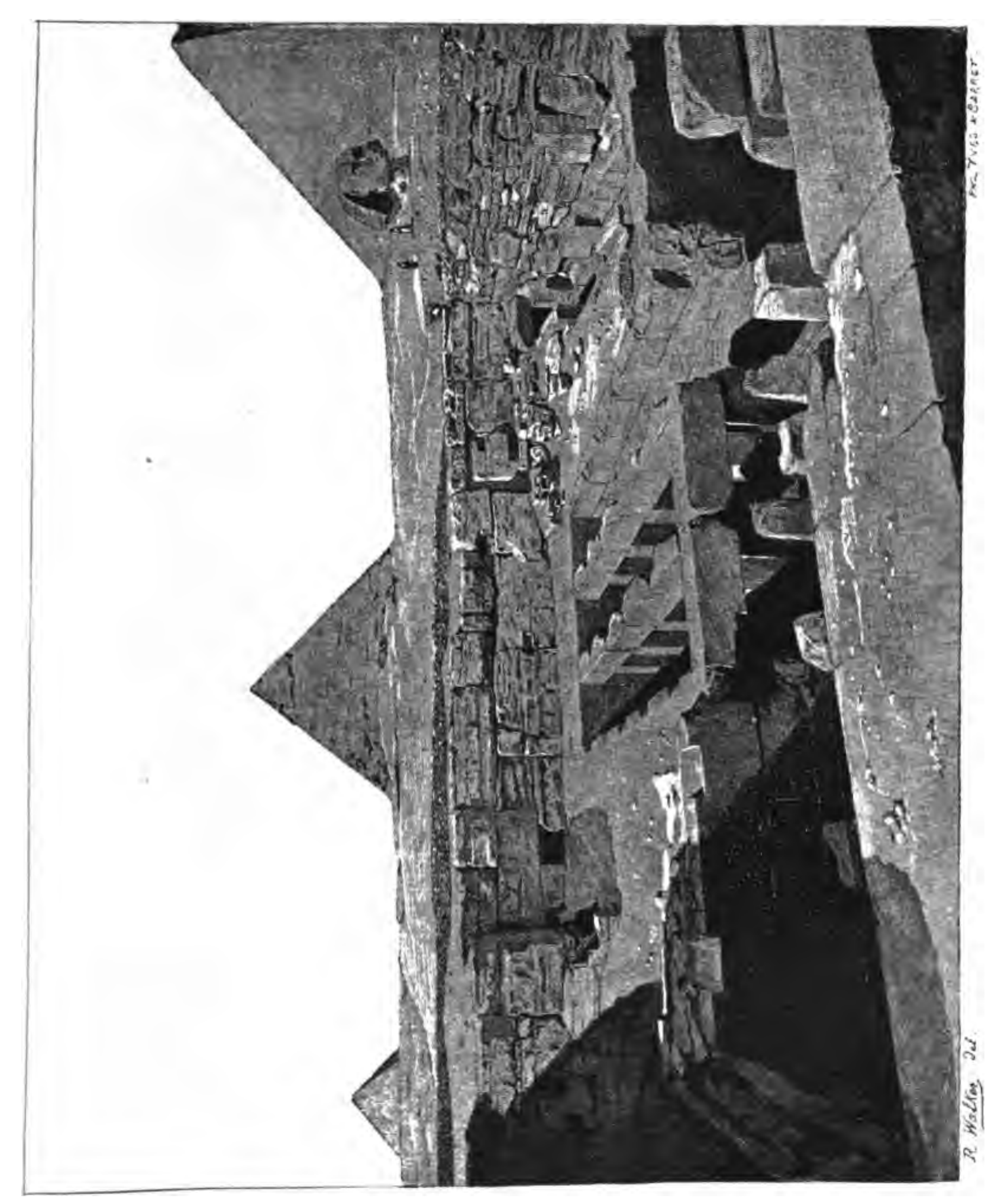
2. Voir la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er mars 1859 (Bronzes égyptiens tirés de la collection du prince Napoléon).

Il fallait donc ne pas l'importuner par des demandes considérables de fonds, comme l'eût exigé la construction d'un musée monumental. Le plus sage était de prendre racine sans bruit et de se développer sans frais, et c'est ce que Mariette fit sur ce terrain de Boulaq dont on lui avait fait l'abandon.

C'était alors un petit enclos, formant quai sur le Nil et entouré de magasins et de hangars délabrés ayant appartenu à la compagnie de remorquage, en faillite depuis la création du chemin de fer d'Alexandrie. Un de ces magasins lui servit d'habitation, et pendant des années il dut se contenter de ce rez-de-chaussée bas et humide sur lequel on éleva, vers 1864, un étage dont on l'a vu chassé, en 1879, par la chute des plafonds et l'invasion des rats.

Peu à peu on replâtrait les murs des magasins et Mariette décorait de fresques à l'égyptienne quelque chambre où il exposait des statues nouvellement découvertes. Un plafond venait-il à tomber, on obtenait la permission de le reconstruire en l'exhaussant sur un cordon de fenêtres, et c'est ainsi que fut éclairée et embellie la salle centrale du musée actuel. De temps à autre, on obtenait une parcelle du terrain voisin et on y construisit une annexe, comme la petite salle de l'Est ou *des bijoux*[1]. On profita même des expositions internationales de Londres, de Paris, de Vienne, de Philadelphie, où le musée envoyait ses plus beaux objets, pour faire construire des piédestaux, des vitrines, des sièges qui vinrent meubler les salles de Boulaq. Un jour arriva ainsi où la capitale de l'Égypte se trouva en possession d'un musée élégant, riche de monuments inestimables pour l'art et pour la science, mais assez légèrement construit et de dimensions insuffisantes. Sans daigner y venir jamais, les vice-rois, Saïd puis Ismaïl, en étaient fiers, le faisaient montrer aux têtes couronnées et méditèrent de le reconstruire magnifiquement dans un endroit plus en vue : notamment, au milieu de la place Ezbékiyèh; dans les anciens jar-

1. L'annexion d'une nouvelle parcelle de terrain accordée par S. A. Tewfik Ier, khédive d'Égypte, permettra à M. Gaston Maspero, professeur au Collège de France et successeur de Mariette, de décupler l'étendue de la salle de l'Est et de doubler ainsi celle du Musée. Cet agrandissement vient à propos pour abriter les 5,000 monuments provenant des trente-six tombes royales des XVIIe, XVIIIe, XIXe et XXe dynasties, dont la Direction vient d'arracher le secret aux fellahs de la plaine de Thèbes. On sait déjà que parmi ces momies royales pourvues de quelques papyrus, de meubles précieux, de provisions, de vases et d'innombrables statuettes, figurent les restes d'Ahmès Ier, d'Aménophis Ier, de Thoutmès III, de Séti Ier, père de Ramsès II (Sésostris), dont on croit avoir aussi retrouvé le sarcophage et la momie; il y a plusieurs corps de princes et de reines, dont l'une est accompagnée du cadavre d'un nouveau-né. Voy. la *Chronique* du 6 août 1881.



TEMPLE DE GRANIT, DIT DU SPHINX, AUX PYRAMIDES, DÉCOUVERT PAR MARIETTE EN 1858. (Photogr. de Bonfils).

dins de Bonaparte, propriété de Kiâmil pacha; sur un emplacement voisin de l'hippodrome; sur deux points différents de Ghézirèh, l'île de Boulaq; voire même dans le temple du Sphinx aux pyramides; enfin dans la grande bâtisse inachevée qu'on appelait *École des filles nobles*. En 1879, ce dernier projet allait être exécuté, quand la démission du ministère franco-anglais vint l'arrêter pour toujours. De tant de projets, il ne resta qu'une collection considérable de plans, de devis variant de 50,000 francs à près d'un million; et l'on se contenta de restaurer les anciens bâtiments en exhaussant d'un mètre le pavement des salles pour les mettre à l'abri de l'inondation du Nil.

III

LE SERVICE DES FOUILLES

Il est impossible d'examiner dans ce court aperçu tous les travaux, toutes les découvertes effectuées par Mariette ou sous sa direction, pendant les vingt années qu'il parcourut le Nil à bord du *Menschièh*, bateau à vapeur devenu inséparable des fastes du Musée, dont il est encore le pourvoyeur hospitalier. La liste chronologique de ses ouvrages pourra être consultée, et nous croyons rendre service aux lecteurs autant qu'honneur à la mémoire du maître regretté en publiant ici pour la première fois cette bibliographie qui a été dressée par nous sous ses yeux, en 1879, et lui a causé une des dernières satisfactions de sa vie. Dans ses écrits, même les plus savants, Mariette a su éviter la sécheresse; et celui qui demande à s'instruire ou seulement à se renseigner peut les aborder, grâce à cette clarté, à ce charme et à cette chaleur de l'esprit qui animaient aussi ses entretiens et sa correspondance. Ce catalogue est non seulement l'itinéraire de la carrière active de Mariette mais encore le tableau actuel de l'Égypte archéologique et monumentale [1].

En 1858, lors de son installation définitive en Égypte, Mariette était

1. Il convient de citer ici l'ouvrage très utile de M. Vassalli bey, conservateur du Musée de Boulaq, et qui depuis vingt ans est resté l'ami dévoué et l'aide actif de Mariette: *I monumenti istorici egizi, il Museo e gli scavi d'antichità, etc.*, di Luigi Vassalli, etc. *Milano*, 1867, in-8°, 203 p. C'est à lui qu'on doit la découverte, en 1862, de la célèbre *Table de Saqqarah*, débris de muraille couverts de 58 cartouches royaux dont 12 étaient inconnus. Le fragment de peinture sur enduit léger dont la reproduction orne notre en-tête, l'un des morceaux les plus précieux et les plus fragiles du Musée de Boulaq, a été retiré par M. Vassalli d'un tombeau de l'Ancien Empire à Meydoum. Le dessin d'après l'original est de M. Jules Bourgoin, sous-directeur de l'École archéologique du Caire.



Laurent del et sc.

Imp Cadart. Paris.

STATUES DE MEYDOUM

au Musee de Boulaq.

Gazette des beaux Arts.

Art Egyptien de l'ancien Empire

devenu fonctionnaire non du gouvernement, mais du vice-roi, en ce sens qu'il dépendait entièrement du bon plaisir du souverain. Il n'y avait d'archéologie possible qu'à ce prix ; heureuse la science si le maître était généreux, perdue si elle venait à l'ennuyer sans fournir quelque chose de beau à montrer à ses pachas et à ses invités de haut parage. Ne chercher que des textes et des inscriptions, ne faire que des fouilles savantes eût été un péril ; il fallait avant tout des temples entiers, des sarcophages, des statues, de l'orfèvrerie, sous peine d'être « pris pour un maladroit. »

Mariette le comprit et dirigea d'abord ses recherches sur les nécropoles, les villes et les grands monuments antiques enfouis sous le limon, le sable, les décombres ou les masures de fellah. Un de ses premiers soins fut de compléter les recherches qui avaient été entreprises, puis forcément interrompues, auprès du grand Sphinx des pyramides.

Vers la fin de sa première mission, en septembre 1853, Mariette, grâce aux soins de l'illustre égyptologue Emmanuel de Rougé, avait accepté du duc de Luynes la mission de fouiller à ses frais les abords du Sphinx pour tenter d'éclairer les origines et de reconnaître l'objet de ce singulier monument, le plus ancien et le plus beau de la vallée du Nil. Ce colosse, taillé tout entier dans un rocher massif, était profondément enfoui sous un sable très fluide qui rendit les travaux longs, pénibles et coûteux. C'est en étendant le rayon de sa fouille que Mariette découvrit tout auprès ce vaste édifice de granit et d'albâtre, monument encore inexpliqué de l'antiquité la plus reculée et qui est connu sous le nom de *Temple du Sphinx*. Le gouvernement français avait aussi envoyé un subside pour achever le déblayement ; malheureusement ce fut insuffisant, et Mariette, rappelé en 1854, dut arrêter les travaux quand il ne restait plus qu'un mètre de sable à retirer de la superficie du dallage antique, là où on pouvait espérer de trouver des statues et des inscriptions. Ce fut donc seulement quatre ans après, en 1858, que soutenu par la libéralité du vice-roi, on put achever les travaux interrompus ; presque aussitôt on y découvrit, jetées au fond d'un puits, les admirables statues du fondateur de la deuxième pyramide, le pharaon Chéphren, statues dont la plus remarquable a figuré à Paris, à l'Exposition universelle de 1867. « Quelques centaines de francs de plus, et la statue de Chéphren serait aujourd'hui au Louvre, » a dit Mariette [1].

La nécropole de Memphis lui fit connaître l'art de l'Ancien Empire, cet âge d'or de l'art égyptien : il suffit de citer la statue du *Scribe accroupi*

1. Mémoire inédit sur les fouilles du grand Sphinx des Pyramides. Ce mémoire est accompagné d'un compte rendu des recherches et des études que de concert avec Biot, de l'Académie des sciences, il fit sur l'orientation des Pyramides, pour la détermination de l'équinoxe vernal de 1853. Voy. Biot, *Journal des Savants*, 1855.

du Louvre ; la statue en bois de *Ra-em-ké*, venue à Paris en 1867, et toutes celles qui font de la *Salle de l'Ancien Empire*, à Boulaq, la plus riche collection en ce genre ; enfin les bas-reliefs des tombeaux de Ti, de Phtah-Hotep et de bien d'autres, où revivent avec tant de vérité naïve les mœurs des Égyptiens d'il y a six mille ans ; ouvrages dépourvus de perspective et de composition, mais exécutés avec une telle justesse de dessin, un art si consommé du modelé en fin relief, qu'ils sont dignes de l'attention du sculpteur moderne. De son côté, l'architecte interrogera avec curiosité les simulacres de poutrellage en bois taillés dans la pierre des façades et dans le granit des sarcophages.

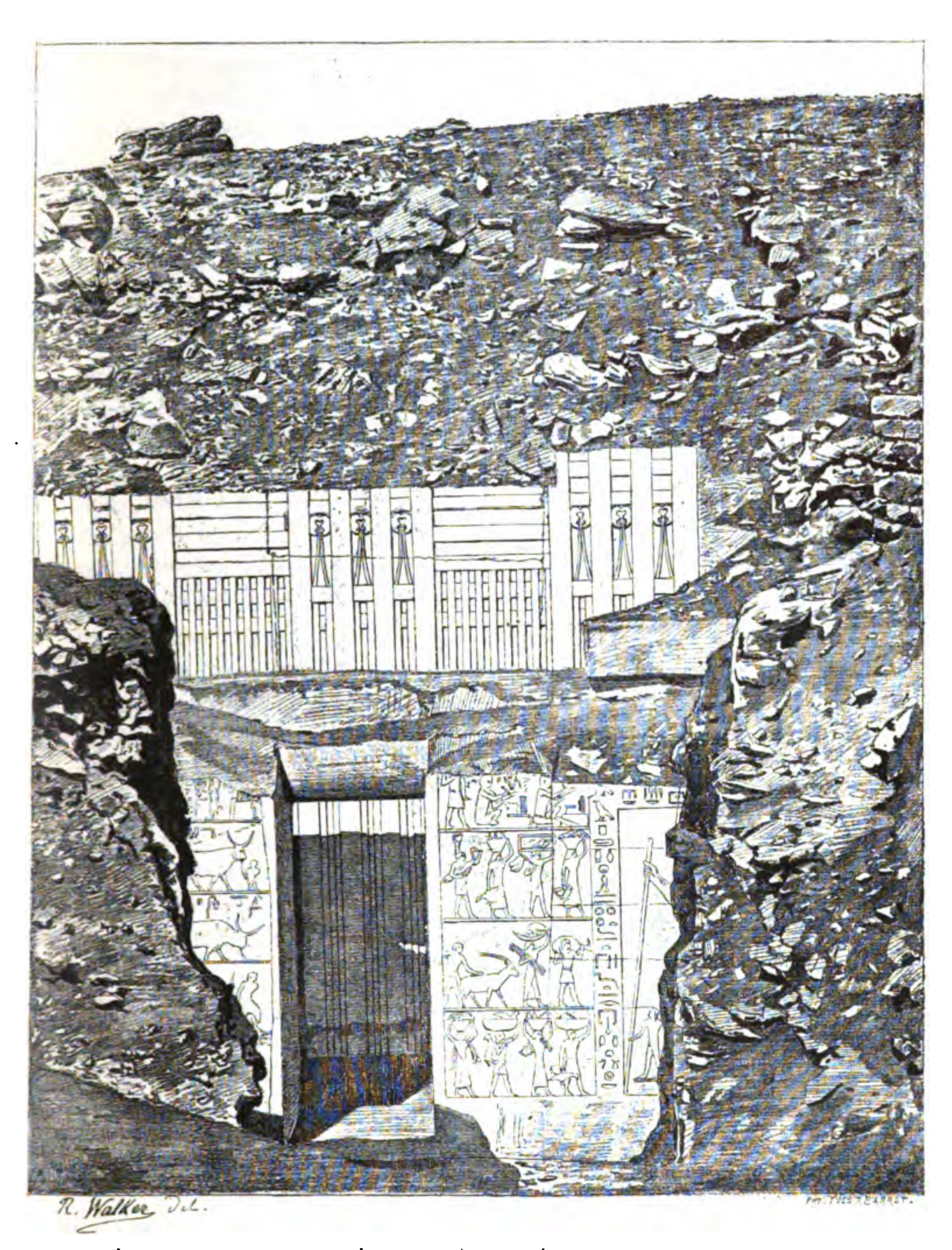
La nécropole qui entoure la pyramide de Meydoûm fournit le morceau sans doute le plus étonnant : c'est ce groupe de deux personnages assis dont nous offrons une eau-forte. Les *reïss* ou surveillants locaux des fouilles ayant fureté dans ces tombeaux et dégagé quelques fissures, aperçurent tout à coup des yeux fixes et brillants qui les regardaient du fond de l'obscurité. Pris de terreur, se croyant en présence des Génies qui gardent les ruines, ils n'osèrent pousser plus avant et avertirent Mariette, qui envoya sur-le-champ Daninos bey, son aide volontaire et son ami ; et alors apparurent avec leurs couleurs fraîches et neuves, avec leurs yeux quasi-vivants, ces personnages anciens de cinq à six mille ans. Comme toutes les statues funéraires, ce sont, en quelque sorte, des figures de cire exécutées en pierre pour l'éternité et reproduisant les défunts en fac-similé pour servir de *supports*, de reposoirs, aux âmes ou plutôt aux *ombres*, lorsqu'elles viendraient habiter le tombeau ou « maison éternelle[1]. »

Venons maintenant aux fouilles des grands monuments.

Tous ceux qui ont visité la haute Égypte, il y a une vingtaine d'années, et qui avaient la curiosité de pousser jusqu'à Abydos, à trois lieues de la rive ouest du Nil, ne voyaient presque rien de l'ancienne ville sainte d'Osiris. Ni le grand temple d'Osiris, ni le Memnonium dont parle Strabon, ni aucun des monuments ne semblaient subsister : quelques pans de muraille perçaient çà et là à travers le sable et indiquaient à peine la trace d'anciennes constructions. Aujourd'hui, tous ces monuments qu'on croyait détruits ont reparu au jour : du grand temple quelques pans de murs seulement ; de la ville antique, des débris de maisons[2] ; mais en

1. Voir l'*Histoire de l'art dans l'antiquité*, par MM. Georges Perrot, de l'Institut, et Chipiez, architecte. *Hachette, 1881.* — Tome Ier, chap. III : *Des idées de l'Égypte sur l'autre vie, etc.*

2. Voy. dans la *Gazette* du 1er novembre 1878, notre description de la maison



FAÇADE D'UN DES TOMBEAUX DE L'ANCIEN-EMPIRE, DÉCOUVERTS PAR MARIETTE A SAQQARAH, NÉCROPOLE DE MEMPHIS.

revanche, des édifices dont on soupçonnait à peine l'existence sont sortis de leurs tombeaux de sable. Une butte, qui portait le nom de Kom-es-Soultân et qui paraissait un amas de terre rapportée, s'est trouvée être un véritable dépôt de stèles ou inscriptions funéraires de toutes les époques. Elles étaient là enterrées l'une sur l'autre par couches profondes : au bas, celles de la VIe dynastie, au haut, celles de la période romaine. Un petit temple de Ramsès II a reparu, et tout ce qui restait du grand temple d'Osiris avec ses colonnes encore debout d'Ousortesen (XIIe dynastie) et de Thoutmès III (XVIIIe dynastie). Le temple de Séti Ier, continué par son fils Ramsès II, s'est retrouvé presque intact avec ses bas-reliefs d'un modelé si excellent, si fin, que relevaient encore de vives couleurs; ainsi entre 1500 et 1400 avant notre ère, l'art de la sculpture n'avait rien perdu, depuis plus de 2000 ans qu'on avait sculpté les surprenants tableaux en relief des tombeaux de Saqqarah, la nécropole de Memphis.

A Dendérah, le grand temple de la déesse Hathor, et à Edfou, celui d'Horus, disparaissaient sous des villages entiers qui s'étaient élevés sur leurs terrasses. Ce qu'il restait des salles presque comblées servait d'étables à bestiaux ou de réceptacles aux immondices. Avec de l'énergie et de la patience, Mariette a fait démolir ces villages de boue et nettoyer les édifices; en sorte que nous possédons aujourd'hui deux admirables temples, auxquels il ne manque, pour être complets, que les accessoires de peintures, de tentures, de meubles, de statues, et le personnel des prêtres et des initiés. Ce sont des temples peu anciens, à la vérité, puisqu'ils datent des Ptolémées : aussi ne faut-il pas s'étonner que les chapiteaux, les bas-reliefs soient d'un style parfois plus que médiocre; mais comme le culte n'avait pas sensiblement varié depuis des milliers d'années, les tableaux en relief de leurs murailles nous apprennent, sur la religion et le détail des cérémonies, ce que les sanctuaires très anciens ne peuvent pas nous révéler, puisqu'ils n'existent plus que par fragments [1].

Les grands temples de Karnak, à Thèbes, œuvres successives de toutes les dynasties durant trente siècles, présentaient un amas trop effrayant de ruines pour que Mariette, avec des ressources restreintes, pût venir à bout de les déblayer en entier. Il nous a rendu au moins possible l'entrée des portes

égyptienne du Trocadéro, restituée par Mariette, d'après les bases d'indications fournies par les ruines d'Abydos.

1. Le temple de Dendérah a été dessiné et publié par Mariette, avec l'aide de feu Théodule Devéria, de M. Vassalli et de M. Em. Brugsch. L'un de nos égyptologues français les plus distingués, M. le marquis de Rochemonteix, envoyé par le ministère en mission et encouragé par Mariette, a pris les estampages de toutes les murailles d'Edfou, dans le dessein de les publier prochainement.

principales et de la grande salle aux 134 colonnes (dont quelques-unes, hautes de vingt-trois mètres, sur douze de circonférence), espace que la chute des plafonds monolithes avait rendu inaccessible. Il a fait dégager, non sans péril, la base des parois intérieures et extérieures où sont inscrites des pièces historiques et officielles, telles que, annales de victoires, hymnes de triomphes, traités de paix, comptes détaillés de butin, récits de campagnes dans toutes les contrées de l'Orient.

Tous les fastes de la nation étaient en ce lieu, qui devait ressembler à un musée de statues royales. Sans chercher beaucoup, Mariette trouva, à fleur de sol, quelques morceaux qui comptent parmi les plus beaux du musée de Boulaq : notamment, cette tête colossale qui n'a pas son égale dans l'art égyptien et que l'on a prise pour celle de la reine Taïa [1], mais qui pourrait bien appartenir à la grande reine Hatasou (XVIIe s. avant J.-C.), dont les magnifiques obélisques et les inscriptions avoisinent la place où on trouva ce chef-d'œuvre. Citons encore la statue d'albâtre, si gracieuse dans sa rigidité traditionnelle, de la reine Améniritis [2]. Mais ce que vingt dynasties ont concouru à édifier, ce que les violences des hommes, les secousses du sol et l'abandon des siècles ont converti en ruines inextricables, peut-il être scruté, sauvé par un seul homme et avec les ressources d'une seule nation? Que de mystères encore à sonder, que de terres à remuer prudemment et méthodiquement, à l'intérieur comme à l'extérieur de cet entassement formidable de temples!

Des nécropoles de la rive gauche, à Thèbes, Mariette a tiré tous les spécimens connus du mobilier égyptien au temps du Moyen-Empire (env. 3000 avant J.-C.) : meubles, armes de guerre et de chasse, engins de pêche, outils de labourage ou de métiers, paniers, jouets, étoffes, objets de toilette, etc. Les tombes du Nouvel-Empire lui ont donné les plus beaux bijoux égyptiens que l'on connaisse : tout le monde se souvient du trésor de la reine *Aah-Hotep* (XVIIe siècle avant J.-C.), apporté à l'Exposition universelle de 1867.

Les temples funéraires royaux de cette région ont été aussi l'objet du zèle de Mariette, et surtout le temple de Ramsès III, à Médinéh-Tabou, seul point de l'immense plaine où survive quelque chose du nom antique de Thèbes. Mais, là encore, les moyens ont été insuffisants pour terminer l'œuvre, pour débarrasser cet énorme édifice des noirs décombres de la ville copte qui, au temps de la conquête arabe, s'y était retranchée avec ses couvents et ses églises. Le mur du sud, submergé, menacé par la

1. Voy. la *Gazette* de novembre 1878.
2. *Ibid.*, août 1867.

poussée des terres, reste tout entier à déblayer et les tableaux, les textes qui le couvrent nous sont encore inconnus. Les autres murailles, en parties découvertes, retracent des scènes familières ou historiques à peu près contemporaines de la guerre de Troie : ici, on voit le pharaon dans son harem, ou porté en palanquin et escorté de ses prêtres, de ses guerriers, de ses lions apprivoisés ; là, les assauts de villes, la capture et le dénombrement des prisonniers, les mêlées de chars de combat dont les chevaux, à la crinière taillée à la grecque, s'élancent dans la carrière avec la fougue des coursiers d'Achille. Un peintre, inspiré par la poésie du passé et capable de représenter les scènes de la haute antiquité avec le souffle de leur grande vie et sans se laisser absorber par le détail archéologique, trouverait ici tous ses modèles. Il aurait à étudier la magnifique entrée du temple, porte flanquée de hauts bastions crénelés, souvenir, ou peut-être copie de quelque forteresse fameuse emportée d'assaut par le belliqueux pharaon.

Parmi les autres temples funéraires de cette région, Gournah, le Ramesséum, un des plus intéressants, le temple de la reine Hatasou, à Deïr-el-Bahari, avait été presque complètement détruit par les fabricateurs de chaux. En écartant les sables, Mariette en retrouva quelques assises couvertes de bas-reliefs peints, qui décrivent une expédition dans les régions du sud de la mer Rouge. Indépendamment des détails de mœurs et d'histoire que ces ouvrages nous révèlent, on peut les étudier pour la liberté, la grâce du dessin et ce fini de l'exécution qui rappellent beaucoup plus les tombes de l'Ancien-Empire que les murailles officielles de Karnak.

Dans les premières années de son gouvernement, il n'est aucun point important de la vallée du Nil que Mariette n'ait au moins attaqué : le Fayoum, Tel-el-Amarna, Erment, Esneh, El-Kâb, Ombos, etc. La basse Égypte, le Delta, ne furent pas oubliés ; mais de toutes ces villes, jadis célèbres et florissantes, Tanis, Saïs, Thmuis, Athribis, Bubastis, Cynopolis, Héliopolis, Memphis, une seule, jusqu'à présent, l'antique forteresse de Tanis ou Avaris (*Tsoann* de la Bible), a laissé reparaître des ruines importantes : des fortifications considérables de l'époque pharaonique y ont été reconnues, ainsi qu'une nécropole. Un vaste temple, reconstruit par Ramsès II et orné d'une trentaine d'obélisques, aujourd'hui renversés, a été déblayé par Mariette, qui y découvrit ces sphinx, ces personnages en basalte, à types étranges, attribués par lui aux Hyksos, dont Tanis était la capitale et fut le dernier boulevard. Avec les monuments de l'Ancien-Empire, avec les cinq stèles éthiopiennes de Gébel-Barkâl, ces statues, disait Mariette, sont les raretés exceptionnelles du musée de Boulaq. Le site de Tanis, placé dans les déserts du nord-est, non loin des lagunes du Menzalèh, est un des plus

sauvages, des plus dénués et des moins accessibles ; mais il en est peu dont le déblayement complet puisse être plus instructif pour l'histoire des Hyksos et peut-être même pour celle des Hébreux. Mariette le recommanda spécialement aux archéologues de l'avenir dans son dernier écrit, sorte de testament scientifique dont la lecture fut entendue, en 1879, à la séance publique de l'Acacadémie des Inscriptions.

IV.

DERNIÈRES ANNÉES.



LA DAME NEFERT
Du groupe de Meydoum.

En 1863, à l'avènement d'Ismaïl pacha, qui succéda à Saïd pacha, les pouvoirs et l'influence du fondateur de Boulaq n'avaient pas sensiblement diminué, bien que le nouveau vice-roi n'eût pas le même zèle que son prédécesseur pour les questions qui pouvaient être étrangères aux affaires financières ou dynastiques. La protection d'Ismaïl s'affermit et s'affirma même d'une manière éclatante par l'inauguration officielle du Musée de Boulaq, par la splendide Exposition égyptienne de Paris en 1867 [1], et par les facilités qui furent données en 1869 aux savants et aux artistes les plus célèbres de l'Europe, pour visiter les monuments de l'Égypte au moment de l'inauguration du canal de Suez. Mais bientôt le contre-coup de la guerre franco-allemande se fit sentir en Orient et atteignit personnellement Mariette ; son champ d'action se limita et il se voua plus spécialement à l'étude et à la publication des grands monuments qu'il avait exhumés à Abydos, à Dendérah, à Thèbes et ailleurs, publications que protégeait le gouvernement égyptien. Cependant, les embarras financiers du pays ne tardèrent pas à restreindre les moyens d'agir dont Mariette disposait encore, et sa santé atteinte, dès 1860, par les fatigues excessives de ses premières campagnes, déclina rapidement vers 1873. De grands chagrins l'accablèrent

1. Voy. la *Gazette* de juin, juillet, août 1867 : *L'Égypte à l'Exposition universelle,* par F. Lenormant.

en foule et minèrent ses forces : la tristesse, l'isolement, envahirent peu à peu cette vie naguère si pleine de gaieté et d'activité. Il travaillait toujours et ne se plaignait jamais de ses continuelles souffrances morales et physiques; mais son regard, pour qui savait y lire, trahissait souvent le désespoir intérieur. C'est le 2 juillet de cette année 1873 que l'Académie des Inscriptions lui décerna le grand prix biennal de 20,000 francs, qui alla s'engloutir tout entier dans la publication du Temple de Dendérah.

En 1877, un violent accès de ce mal mystérieux qu'on nomme le diabète, manqua de l'emporter; on le jugea perdu, et depuis ce moment ses forces ne cessèrent de décliner. L'année suivante le vit presque défaillant, mais luttant pour soutenir le rang de sa chère Égypte à l'Exposition universelle de Paris. Pour qui l'avait suivi, onze années auparavant, sur ce même champ de créations féeriques, quels regrets pour l'homme et pour l'œuvre d'autrefois! Étant données les conditions présentes, il fit des prodiges cependant; et, en moins de huit jours, il eut la force d'improviser, de dicter et d'achever de sa main ce catalogue raisonné de son Exposition, qui est un petit chef-d'œuvre. Monument durable de souvenir que, dans l'autre aile du Palais, on négligea de réaliser ou d'encourager! C'est pendant la durée de l'Exposition de 1878 que l'Académie saisit l'occasion d'admettre à l'unanimité, au nombre de ses membres titulaires et résidents, ce fils éloigné qui depuis trente ans lui témoignait toute sa reconnaissance et la charmait de surprises nouvelles[1].

Pendant l'hiver de 1880, la réorganisation du Musée de Boulaq, dont l'édifice s'écroulait, acheva de le perdre; il le prévoyait, mais ne voulant pas mourir sans avoir sauvé son œuvre, il lui consacra ses dernières forces. Toujours exposé aux courants d'air humides de salles ouvertes sur le Nil, il sentit bientôt le mal qui le minait dériver en phtisie laryngée, et pour toujours s'éteignit cette voix, organe d'une intelligence si haute. Il languit une année encore et lorsqu'en novembre 1880, venant d'achever son dernier volume sur Abydos, il s'embarqua pour aller mourir à son poste, aucun de nous ne pensait qu'il pût atteindre Alexandrie. Il faillit succomber en abordant, mais deux mois d'agonie le séparaient encore du terme de ses souffrances.

Tout mourant qu'il fût de loin il suivait avec passion les fouilles

1. Mariette fut élu à la séance du 10 mai 1878 et siégea pour la première fois le 24 mai. Il était membre correspondant depuis le 18 décembre 1863. Un des derniers actes d'Ismaïl, ex-khédive d'Égypte, fut, le 5 juin 1879, d'élever Mariette bey à la dignité de pacha, distinction rare pour des étrangers, surtout s'ils ne sont pas aux affaires publiques.

qu'il faisait exécuter auprès du grand Sphinx et dans la nécropole de Saqqarah. Ses dernières joies furent la découverte de pyramides pourvues d'inscriptions et de noms royaux, et l'arrivée de la nouvelle École d'archéologie française, conduite par M. Maspero, professeur au Collège de France, devenu son collaborateur et son ami. Il put se dire enfin que son œuvre ne périrait pas avec lui !

Peu de jours après on le vit repousser les livres qu'il consultait encore. Il sentait l'étreinte de la mort, mais son intelligence vigoureuse et pleine de projets ne se soumettait pas plus que ce corps épuisé; il y eut jusqu'au dernier moment lutte et protestation terribles.

Le 18 janvier 1881, après une effrayante agonie de trente heures, Mariette succomba; il n'avait pas atteint l'âge de soixante ans.

Aussitôt, les colonies égyptienne et européenne d'Alexandrie et du Caire accoururent et lui firent spontanément des funérailles royales; à ce mort, qui n'avait rien possédé, elles improvisèrent une fortune pour lui élever un monument d'éternité. La France, par l'initiative du chef de son contrôle financier, par l'élan généreux de M. de Blignères, obtint du gouvernement égyptien que Mariette ne quitterait point le Musée de Boulaq.

Transfiguré par la mort qui rendait à ses traits leur beauté sculpturale, il fut porté, visage découvert, par ces jardins où il n'avait plus posé le pied. On étendit son lit funèbre dans la première salle du Musée, sous l'ombre d'un colosse de basalte, entre les sphinx des pharaons, et on ferma les portes, pour qu'avant de disparaître il demeurât seul au milieu de ceux qui, les premiers, cherchaient l'immortalité et la lui avaient donnée.

Quelques jours après il prenait possession de sa « demeure éternelle », ce sarcophage égyptien qu'Ambroise Baudry a dressé pour son ami dans le jardin de Boulaq, entre l'effigie du pharaon Chéfren et la grande entrée du Musée Mariette.

Avec la vie du fondateur s'est accomplie cette période première de luttes, d'essais, de variations ou de sacrifices, en apparence inutiles, qui constitue l'âge héroïque de toute création féconde mais personnelle. Grâce à Mariette, l'Égypte a reconquis et gardé ce qu'il nommait « les parchemins de sa noblesse. » La noble et généreuse conduite du gouvernement égyptien et de ses deux capitales envers la mémoire et les œuvres du maître disparu, aussi bien que la haute capacité de son successeur encouragent et consacrent cette parole d'espoir qu'il prononçait au début de sa carrière, parole qui subsiste comme un testament approuvé de toutes les nations civilisées : « Il y a quelque temps, l'Égypte détruisait ses monuments, elle les respecte aujourd'hui; il faut que demain elle les aime. »

Il nous reste maintenant à donner ici comme conclusion, comme dernier salut à une grande mémoire, le catalogue des ouvrages de Mariette.

CATALOGUE

DES OUVRAGES D'AUGUSTE MARIETTE

DRESSÉ SOUS SA DIRECTION EN MAI 1879

1847. Musée de Boulogne-sur-Mer. Catalogue analytique des objets composant la Galerie égyptienne. *Boulogne, Birlé,* in-12, 19 p.

1847. Lettre à M. Bouillet sur l'artic'e *Boulogne* de son Dict. univ. d'hist. et de géographie. Dissertation historique et archéologique sur les différents noms de Boulogne dans l'antiquité, etc. *Paris, Leleux,* in-8°, 71 p.

1849. Sur le côté gauche de la *Salle des Ancêtres* de Thoutmès III et en particulier sur les deux dernières lignes de cette partie du monument. Mémoire manuscrit et inédit adressé à M. Charles Lenormant, de l'Académie des Inscriptions. In-4°, 70 feuillets.

(L'envoi de ce mémoire reçut pour réponse la lettre publiée ci-dessus, p. 242.)

1849. Bibliographie copte. Mémoire manuscrit et inédit, in-4°.

(C'est ce travail qui, en 1850, fit obtenir à Mariette sa première mission en Égypte.)

1850. Note sur un fragment du Papyrus royal de Turin et la VIe dynastie de Manéthon, *Revue archéologique,* 1re série, tome VI, pp. 305-315.

1854. Note sur la découverte et sur les fouilles du Sérapéum de Memphis. Lue par l'auteur devant l'Académie des Inscriptions, aux séances des 8 et 15 décembre 1854.

1854. Note sur les fouilles exécutées par M. Mariette autour du grand Sphinx de Gizeh. Lettres de Mariette citées par M. de Rougé dans l'*Athœneum français.* — 3e année, 28 janvier 1854. In-4°, 2 p.

1855. Renseignements sur les soixante-quatre Apis trouvés dans les souterrains du Sérapéum de Memphis. — *Bulletin de l'Athœneum français,* 1855, pp. 45, 53, 66, 85, 93 — et 1856, pp. 58, 74. Publication interrompue par la cessation du journal. — Tirage à part, in-8°, 16 p., interrompu au § II.

1856. Fragment du sarcophage phénicien conservé au Musée de Berlin. *Bulletin de l'Athœneum,* 1856, p. 49.

1856. Mémoire sur la Mère d'Apis. — *Paris, Gide et Baudry,* in-4°, 62 p.

1856. Choix de monuments et de dessins découverts ou exécutés pendant les déblayements du Sérapéum de Memphis. — *Paris, Gide et Baudry,* in-4° de 12 p. texte, avec 10 planches gravées sur acier ou lithographiées.

1857. Le Sérapéum de Memphis découvert et décrit, etc. — *Paris. Gide.* In-fol. de



LE PHARAON SÉTI Ier PROTÉGÉ PAR ISIS

(Bas-relief de son temple, à Abydos.)

30 p. texte, et 36 pl. en chromolithogr. et photolithogr. Poitevin. — Publication interrompue par la faillite de l'éditeur. — Cet ouvrage devait former les 5 premières livraisons du tome I[er] d'une vaste publication intitulée : *Description des fouilles exécutées en Égypte,* par Aug. Mariette, *ouvr. publ. par ordre de S. A. le vice-roi d'Égypte.* 1[re] série des fouilles, 1850-54. Daté de Paris, 1863. — (L'ouvrage sera prochainement repris et publié au complet, sous une autre forme, aux frais du gouvernement français et sous la direction de M. Maspero, prof. au Coll. de France, directeur général des fouilles et musées d'Égypte.)

1858. Nouvelles découvertes en Égypte. Lettre de M. Mariette à M. de Rougé. — *Comptes rendus de l'Acad. des inscript.*, t. II, 1859.

1859. Communications sur le Trésor de la reine Aah-Hotep récemment découvert, sur le *Blé de momie,* etc. *Bulletin de l'Institut égyptien, Alexandrie,* 1859, p. 30-36, et 1861, p. 84.

1859. Essai sur l'état actuel et les résultats jusqu'à ce jour des travaux entrepris pour la conservation des antiquités égypt. en Égypte. Lu à la séance de l'Acad. des inscript., les 19 et 26 août 1859. *Comptes rendus de l'Acad.*, t. III, 1862, p. 153, et t. V, p. 161. — Mentionné dans les *Mémoires de l'Institut,* t. XXIII, avec le rapport de M. Jomard, renfermant des instructions demandées par M. Mariette pour la continuation de ses fouilles.

1860. Lettre à M. le vicomte de Rougé sur les résultats des fouilles entreprises par ordre du vice-roi d'Égypte. — *Rev. archéolog.,* juillet 1860, 18 p.

1860. Extrait d'une lettre de M. Mariette à M. Jomard (sur les fouilles de Thèbes, d'Abydos, de Saqqarah, sur le musée de Boulaq, etc.). — *Rev. archéolog.,* août 1860, 2 p.

1861. Lettre à M. le vicomte de Rougé sur les fouilles de Tanis. — *Rev. archéolog.*, févr. 1861, 15 p. Av. 2 pl. lith. d'un sphinx Hyksos. Lue à l'Académie les 11, 18 janvier et 1[er] février. *Mém. de l'Institut,* XXV; et *Comptes rendus,* V.

1861. Extrait d'une lettre à M. Alfred Maury (sur les monum. des Hyksos trouvés à Tanis). — *Rev. archéolog.*, avril 1861, 3 p.

1862. Deuxième lettre à M. le vicomte de Rougé sur les fouilles de Tanis. — *Rev. archéolog.*, mai 1862, 8 p. av. 2 pl. lith. des rois porteurs d'offrandes; et *Comptes rendus de l'Acad.,* t. VI.

1863. Lettre à M. le vicomte de Rougé, sur une stèle trouvée à Gebel-Barkâl. — *Rev. archéolog.,* juin 1863, 9 p. — Et dans : *Comptes rendus de l'Acad. des inscript.*, 1863, t. VII, p. 119-126.

1864. La table de Saqqarah. — *Rev. archéolog.,* septembre 1864, 20 p.

1864. Aperçu de l'Histoire d'Égypte, etc., jusqu'à la conquête arabe.
Première édition. — *Alexandrie, Mourès,* 1864, in-8°.
— sous-édition, imprimée pour l'Exposition universelle de 1867. *Paris, Dentu,* 1867, in-8°.
Deuxième édition. — *Paris, Vieweg,* 1870, 1 vol. in-12.
Troisième édition. — *Alexandrie, Mourès et C[ie],* 1872, in-12.
Quatrième édition. — *Le Caire, Mourès,* 1874, in-8°.

1864. Notice des principaux monuments exposés dans les galeries provisoires du Musée d'antiquités égyptiennes de S. A. le vice-roi, à Boulaq (Catalogue du musée).
Première édition. — *Alexandrie, Mourès,* 1864, in-8°.

Deuxième édition. — *Alexandrie, Mourès,* 1868, in-8°.
Troisième édition. — *Paris, Vieweg,* 1869, in-8°.
Quatrième édition. — *Paris, Vieweg,* 1872, in-8°.
Cinquième édition. — entièrement refondue. *Le Caire, Mourès,* 1874, in-8°.
Sixième édition. — *Le Caire, Mourès,* 1876, in-8°.

1864. Communication sur les populations du lac Menzaleh et les races qui peuplent l'Égypte. *Bulletin de l'Institut égyptien,* 1864, p. 103.

1865. La stèle de l'an 400 (découverte à Tanis). — *Rev. archéolog.,* mars 1865, 19 p.

1865. Fragments de deux lettres adressées d'Égypte à MM. Egger et de Rougé. — *Comptes rendus de l'Acad. des inscrip.,* 1865, p. 74-75.

1865. Quatre pages des archives officielles de l'Éthiopie. — *Rev. archéolog.,* septembre 1865, 17 p. (Description des cinq stèles trouvées à Gebel-Barkâl).

1866. La nouvelle Table d'Abydos. — *Rev. archéolog.,* février 1866, 26 p. (Mentionnée dans les *Comptes rendus,* 1864, t. VIII, p. 347; et 1865, p. 11, avec extrait d'une lettre à M. E. Desjardins, reproduite dans les *Mémoires,* t. XXVII.)

1866. Lettre à M. Brunet de Presle sur la stèle bilingue de Chalouf (Isthme de Suez). — *Comptes rendus,* 1866, p. 285-90. — Et *Rev. archéolog.,* décembre 1866.

1867. Note sur l'utilité des allitérations pour le déchiffrement des hiéroglyphes. *Rev., archéolog.,* avril 1867; 6 p.

1867. Exposition universelle de 1867. Description du Parc égyptien, etc. *Paris, Dentu,* in-18, 102 p.

1869. Sur les tombes de l'Ancien-Empire que l'on trouve à Saqqarah. *Rev. archéolog.,* janvier 1869; 25 p. et 3 pl. gravées.

1869. Description du temple de Dendérah. — *Mém. de l'Acad. des inscript. Savants étrangers,* t. VIII, 2e part. Lu à la séance du 27 août 1869.

1869. Une visite au Musée de Boulaq, ou description des principaux monuments conservés, etc., etc. — Texte arabe. — (Quelques exemplaires portent le titre en français, avec la rubrique : *Paris, Franck-Vieweg,* 1869), 1 vol. pet. in-8°. Une édition simultanée, en français, par *Vieweg,* a été épuisée.

1869. Itinéraire des invités aux fêtes d'inauguration du Canal de Suez, etc., etc. *Caire, oct. 1869;* 1 vol. pet. in-8°, avec 2 cartes. — Autre édition, *Paris, Franck,* 1869, in-12.

1869. Abydos. — Description des fouilles exécutées sur l'emplacement de cette ville.
Tome Ier. — Ville antique. Temple de Séti. — *Paris, Vieweg,* 1869, in-fol., 86 p., texte et tableaux; 53 pl.
Tome II. — Temples d'Osiris, de Ramsès II, Petit temple de l'ouest et nécropole. — *Paris, Maisonneuve,* 1879, in-fol.
Tome III. — Catalogue général des monuments d'Abydos découverts pendant les fouilles de cette ville. *Paris,* imprimé par autorisation du gouvernement à l'*Imprimerie nationale,* 1880, in-4°, 595 p.

1870. Scenario de l'opéra d'*Aïda,* composé à la demande du khédive Ismaïl pour l'inauguration de la nouvelle salle du Caire. Imprimé à 10 exemplaires par *Mourès, à Alexandrie.* Développé, arrangé en prose par Cam. du Locle. Traduit en vers italiens par Ghislanzoni pour la musique de Verdi. Les vers italiens ont été traduits à nouveau pour l'Opéra de Paris par M. Nuitter[1].

1. Voir le *Journal des Débats,* Revue musicale du 26 mars 1880, par E. Reyer.

1870. Compte rendu des principales fouilles en cours d'exécution. *Bulletin de l'Institut égyptien,* mai 1870, p. 51-81.

1870. Dendérah. Description générale du grand temple de cette ville. — *Paris, Vieweg,* 1870-1875, 5 vol. planches in-fol. et 1 vol. texte in-4°.

1870. Remarques sur l'âge de pierre en Égypte. Mémoire lu à l'Académie, le 4 novembre 1870. — Les opinions de l'auteur, sur cette question, sont consignées dans le *Bulletin de l'Institut égyptien,* 1870, p. 51, 81 et passim.

1871. Les papyrus égyptiens du Musée de Boulaq, publiés en fac-similé. *Paris, Vieweg,* 1871-78 ; 3 vol. in-fol. Planches sans texte.

1871. Album du Musée de Boulaq, comprenant 40 pl. photographiées par Délié et Béchard, avec un texte explicatif par Aug. Mariette. *Le Caire, Mourès,* in-fol.

1872. Monuments divers recueillis en Égypte et en Nubie. *Paris, Vieweg,* 1881. In-fol. de 114 pl. sans texte.

1872. Itinéraire de la haute Égypte, comprenant une description des monuments antiques des rives du Nil, etc. *Alexandrie, Mourès et Cie*, in-12 avec plan. — Édition anglaise, trad. de Alphonse Mariette, *Londres, Trubner,* 1877. — Nouvelle édit. française, *Paris, Maisonneuve,* 1880, in-18, format diamant.

1873. Observations insérées à la suite d'un article intitulé : « Études sur une inscription grecque découverte dans les ruines du temple de Phtah à Memphis, par E. Miller. — *Mélanges d'archéolog. égypt. et assyr.*, t. Ier, 1873, p. 51.

1873. Note sur les Baschmourites et les Biamites (populations du lac Menzaleh). — *Mélanges d'archéolog. égypt. et assyr.*, t. Ier, 1873, p. 93.

1874. Exposé des travaux exécutés à Karnak dans l'hiver de 1873-1874, sur l'ordre du khédive, et d'une découverte importante qu'ils ont amenée. *Bulletin de l'Institut égyptien,* 1874-1875.

1874. Mémoire sur les listes géographiques du pylône de Thoutmès III, à Karnak: lu à l'*Acad. des inscript.*, le 7 août 1874. *Comptes rendus,* 1875, p. 243-260, et 1876, p. 21.

1875. Liste géographique des pylônes de Karnak, comprenant la Palestine, l'Éthiopie, le pays des Somâl. — *Le Caire,* 1875, et *Leipzig, Hinrichs.* Atlas de 3 cartes in-fol. et 1 broch. in-4° de 66 p.

1875. Karnak. — Étude topographique et archéologique avec un Appendice comprenant les principaux textes hiéroglyphiques découverts ou recueillis pendant les fouilles exécutées à Karnak par Aug. Mariette bey. — *Le Caire,* 1875 et *Leipzig, Hinrichs,* atlas in-fol. de 56 plans et planches; 1 vol. in-4° de texte, 88 p.

1875. Plan du grand temple de Karnak. — 1 planche in-fol. accompagnée de 14 p. de texte, dans une couverture toile, pet. in-8°. Autre édition semblable, en anglais. (Opuscule destiné aux explorateurs.)

1877. Deïr-el-Bahari. — (Temple funéraire de la reine Hatasou, à Thèbes), Documents topographiques, historiques et ethnographiques recueillis dans ce temple pendant les fouilles exécutées par Aug. Mariette bey (Vues du temple restitué, par M. Brune, professeur à l'École des Beaux-Arts, ancien pensionnaire de Rome). *Leipzig, Hinrichs,* 1 vol. pl. in-fol. et 1 broch. texte de 40 p. in-4°.

1878. Voyage de la haute Égypte. Explication de vues photographiques d'après les monuments antiques compris entre le Caire et la 1re cataracte. *Caire, Mourès*

et *Paris, Goupil et Cie*, 1878-80, 2 vol. in-fol. de 83 planches en photogravures, avec texte par Mariette bey.

1878. L'Égypte à l'Exposition universelle de 1878, album de 12 vues photographiques exécutées par Braun, sous la direction de Mariette bey.

1878. Exposition universelle de Paris, 1878. La galerie de l'Égypte ancienne à l'Exposition rétrospective du Trocadéro. Description sommaire. *Paris, 1878,* in-8° de 123 p.

1879. Lettre à M. E. Desjardins sur deux stèles d'Abydos et une stèle de Saqqarah, nouvellement découvertes; Boulaq, 2 mai 1879. — *Comptes rendus*, 1880, p. 121-131.

1879. Mémoire sur les nouvelles fouilles à opérer en Égypte. Lu par Mariette à l'Académie, séance du 10 octobre.

1879. Extrait d'un mémoire intitulé : Questions relatives aux nouvelles fouilles à faire en Égypte. Lu par M. E. Desjardins dans la séance publique de l'Acad. des Inscript., le 21 nov. 1879. *Paris, Didot,* in-4°, 54 p.

ARTHUR RHONÉ.



NOTE SUR LA PRÉTENDUE TRILOGIE

D'ALBERT DURER

LE CHEVALIER, LE DIABLE ET LA MORT; LA MÉLANCOLIE; SAINT JÉRÔME DANS SA CELLULE



ARMI les œuvres de Dürer, il en est un assez grand nombre dont on n'a pu, malgré le soin des recherches et la hardiesse des suppositions, donner une explication décisive ou même acceptable. Séparés par plusieurs siècles de l'époque du maître, manquant d'indications suffisantes sur les événements journaliers d'alors, nous ne pouvons suppléer à ces lacunes que par des hypothèses toujours contestables. Pour interpréter sûrement telle ou telle œuvre, qui semble avec raison énigmatique, il nous faudrait connaître l'état exact de la science et de la civilisation de ces temps déjà lointains, pénétrer les mœurs, les usages, les manies même de l'époque, enfin posséder tout un ensemble de documents, contrats de vente ou d'achat, testaments, ordonnances, chroniques locales, poèmes de circonstance, sermons, satires, pamphlets et autres pièces qui formeraient comme un journal quotidien du passé. Évidemment la possession de ces renseignements éclairerait le sens de mille productions demeurées obscures pour l'ignorante postérité. Évidemment aussi, beaucoup de conjectures modernes, vantées pour leur ingénieuse témérité, tomberaient, non sans quelque ridicule, devant l'explication naïve et simple que fourniraient les documents contemporains. Entre les gravures de notre maître, dont l'obscurité même provoque l'étonnante diversité des commentaires, il en est trois surtout qui ont curieusement exercé la sagacité des historiens de l'art: le *Chevalier, le Diable et la Mort* (B. 98), la *Mélancolie* (B. 74) et le *Saint Jérôme dans sa cellule* (B. 60).

Bartsch intitule la première de ces gravures le *Cheval de la Mort* et en parle ainsi : « Tel est le nom que l'on donne ordinairement à une estampe, dont le véritable sens ne sauroit guère être expliqué. Albert Dürer y a représenté un cavalier armé de toutes pièces, vu de profil et dirigé vers la gauche. La Mort, montée sur une massette, l'accompagne, en lui montrant un sable; et le démon le suit, ayant une de ses griffes étendue comme pour se saisir de lui lors de l'heure de la mort. Le fond offre la vue de rochers rudes, garnis de quelques arbres secs, et la perspective d'un château. On voit au pied du cheval de l'homme armé un chien qui court, et un lézard. Le chiffre de Dürer, l'année 1513 et la lettre S sont marqués sur une tablette qui se trouve au bas de la gauche, appuyée contre une pierre, au-dessus de laquelle est une tête de mort. Cette estampe, que l'on nomme aussi le *Manège*, est du nombre de celles que Dürer a le plus finies[1].

« Il y a quelques-uns, ajoute Bartsch en note, qui prétendent que Dürer a voulu représenter, dans cette estampe, le portrait du chevalier François de Sickingen. »

Après Bartsch, Heller, MM. de Retberg, Springer, de Eye, en un mot, tous ceux qui se sont occupés de Dürer, ont hasardé des explications plus ingénieuses que convaincantes de cette estampe énigmatique. M. de Eye notamment, rapprochant le *Chevalier, le Diable et la Mort* de la *Mélancolie* et du *Saint Jérôme dans sa cellule*, veut faire du tout une sorte de trilogie : Dürer se serait proposé de présenter, comme plus tard dans les *Quatre Apôtres* de la Pinacothèque de Munich, les quatre tempéraments; la Mélancolie exprimerait un tempérament rêveur, saint Jérôme le flegmatique, et le Chevalier de la Mort, le sanguin. Et cela pour les raisons suivantes : la date du *Chevalier* est précédée d'une S qui pourrait signifier *sanguinicus*; de plus, à côté du mot *Melancolia*, on aperçoit un I en caractère romain qui indiquerait une idée de classement; enfin, les trois gravures sont à peu près de la même dimension.

Adoptant l'hypothèse de M. de Eye, M Thausing la développe avec toutes les ressources d'une trop riche imagination et découvre dans les

1. Longtemps avant M. Thausing, M. Charles Blanc avait hasardé, à propos de la *Mélancolie*, le même rapprochement : « Chose étrange et qui, je crois, n'a jamais été remarquée ! En 1514, Albert Dürer concevait le premier type du docteur *Faust*, le type de la science arrivée au doute, de l'expérience conduite aux amères tristesses du découragement, de l'incertitude, du dégoût. Trois siècles avant Gœthe un artiste symbolisait la douleur qui de nos jours tourmente les âmes d'élite; mais le peintre ne fut pas aussi bien compris que le poète et cependant le poète s'est évidemment inspiré du peintre. Jamais, avant Albert Dürer, ni le sentiment de la mélancolie ni le mot qui l'exprime n'avaient paru dans l'art. » *Histoire des peintres, École allemande, A. Durer*, p. 14.

trois gravures un commentaire anticipé de *Faust* : la *Mélancolie* « assise entre tous les attributs épars du travail manuel de l'art et de la science que pourrait-elle signifier, sinon la raison humaine réduite au désespoir par son impuissance? C'est le génie, sans repos et toujours désappointé, qui pousse Faust à confesser dans son monologue que nous ne pouvons rien savoir. » *Saint Jérôme dans sa cellule* « symbolise cette tendance aristocratique de l'esprit qui cherche surtout à sauvegarder l'indépendance théorique de la science, qui ne s'adresse qu'aux classes dominantes, qui s'écarte avec précaution du peuple et de sa vie. Ce sage, s'il prenait la parole, s'écrierait, comme le savant de Gœthe dans la seconde partie de *Faust* : le présent nous pousse à l'exagération; avant tout, je m'en tiens à ce qui est écrit. » Enfin, notre *Chevalier*, lui aussi, est un aïeul de *Faust* ». « Nous reconnaissons ici, dit M. Thausing, des tendances opposées à celles qui régissent les *Danses des morts*. Le monde se transforme, les puissances de l'enfer perdent de leur ancien crédit, et nous pouvons déjà risquer un coup d'œil sur ce passage du prologue de *Faust*, où le Seigneur autorise par les paroles suivantes Méphistophélès à tenter l'inquiet docteur : « Eh bien! je te le permets! Détourne cet esprit de sa source première; entraîne-le dans tes voies, si tu peux t'emparer de lui; mais sois confondu s'il te faut reconnaître qu'un homme de bien, guidé par son seul instinct, sait distinguer et suivre le droit sentier. »

Voir tant de choses dans trois gravures, établir un étroit rapport entre des œuvres qui semblent absolument indépendantes l'une de l'autre; mêler Gœthe et Faust à tout cela, n'est-ce pas le chef-d'œuvre de cette critique inquiète de littérature, qui redoute la simplicité, prête aux auteurs ses subtiles pensées, ses rêves maladifs et dénature, à force d'interprétations fébriles, les conceptions naturelles des génies les plus sains et les plus vigoureux?

Examinons de près les *arguments* de M. Thausing. L'*S* du *Chevalier* signifie *sanguinicus*. Qui le prouve? Et d'abord cette *S* est-elle bien une *S* plutôt que tout autre signe? Mais passons. D'autres ont vu dans cette *S* la première lettre de Sickingen [1] ou de Stephan Paumgartner [2]. Ce n'est pas plus déraisonnable. Puis, si le chiffre I qui suit *Melancolia* est vraiment un numéro d'ordre, comment se fait-il qu'il figure sur une gravure postérieure d'un an au *Chevalier?* Pourquoi le *Chevalier* lui-même ne porte-t-il aucun chiffre? Pourquoi n'y a-t-il ni chiffre ni lettre dans le *Saint*

1. Le chevalier François de Sickingen, que Dürer aurait voulu représenter dans cette estampe.

2. L'ami de Dürer qui est représenté dans un des volets du tableau d'autel de la Pinacothèque de Munich.

Jérôme? Enfin si les trois gravures représentent trois tempéraments, où est le quatrième? On nous répond : « Dürer est resté en route; il laissa cette suite inachevée comme une foule d'autres ouvrages; il n'y a plus pensé, » ou bien encore « l'introduction du *Saint Jérôme* dans ce cadre, introduction provoquée peut-être d'abord par Spengler [1], a paru maladroite et a fait ajourner l'entreprise. » Les belles raisons que voilà!

M. de Eye, après avoir hasardé, avec de grandes réserves d'ailleurs, cette explication connue des trois gravures, s'effraye lui-même de son aventureuse hypothèse : « que Dürer, dit-il, pendant l'exécution de ces précieuses gravures, ait saisi leurs rapports intimes, c'est ce que nous n'oserions affirmer. » M. Thausing, reprenant pour son compte la thèse *pressentie,* comme il le dit, par M. de Eye, se l'approprie avec une témérité toute juvénile; rien ne l'arrête, ni l'invraisemblable ni l'impossible; il fait de Dürer un devancier de Gœthe, une sorte de voyant, un *illustrateur* anticipé du *Faust.*

Essayons, à notre tour, de préciser le sens de l'estampe le *Chevalier, le Diable et la Mort,* sans recourir à des conjectures aussi imprudentes ou à des rapprochements aussi inattendus. Disons d'abord que nous ne voyons entre les trois gravures aucun rapport direct, aucune idée sérieuse de suite. Elles ont été faites sur des cuivres de dimensions à peu près semblables, voilà tout; mais chacune d'elles a sa portée propre et existe indépendamment des deux autres.

Le cavalier armé que nous montre Dürer n'est autre que le *Chevalier de Dieu* aux prises avec les trois ennemis du chrétien : le monde, la chair et le diable [2]. C'est un lieu commun dans la littérature religieuse du moyen âge que de présenter ce chevalier idéal luttant contre ces trois adversaires. Bien plus, « les diverses pièces [3] de l'armure du chevalier chrétien sont moralisées et représentent autant de vertus; ainsi les chausses désignent la chasteté; les éperons, la patience; le haubert, la foi; l'épée, la droiture; le heaume, l'humilité; l'écu, la pitié; la lance, la mesure; le cheval de bataille, la charité. » De même, dans les *leys d'Amors* (I, 118-22), nous trouvons le haubert représentant la ferveur de la foi; le heaume, la crainte de Dieu; l'arc et les flèches ayant aussi leur signification symbolique. Enfin, nous rencontrons les mêmes allégories dans un poème

1. Lazarus Spengler fit paraître en 1514 une traduction de la *Biographie de saint Jérôme.*

2. Voir *Bulletin de la Société des anciens textes français,* 1880, n° 2.

3. *Notice de deux manuscrits français de la bibliothèque de Turin,* p. 86, extrait du *Bulletin du bibliophile belge,* t. II.

catalan inédit de Peyremarch [1]. La source commune de toutes ces allégories semble être le passage suivant de saint Paul : « Propterea accipite armaturam Dei, ut possitis resistere in die malo et in omnibus perfecti stare. State ergo succincti lumbos vestros in veritate, et induti loricam justitiæ; et calceati pedes in præparatione evangelii pacis; in omnibus sumentes scutum fidei, in quo possitis omnia tela nequissimi ignea exstinguere; et galeam salutis assumite, et gladium spiritus (quod est verbum Dei) [2]. »

Cette symbolique chrétienne se retrouve tout au long dans un manuscrit français de la collection Douce à la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford. Le cahier IV de ce manuscrit, dont la cursive anglaise paraît appartenir au temps d'Édouard Ier (920-925), contient un poème d'environ neuf cent-quarante vers, le *Chevalier de Dieu*, où est peinte la lutte du vrai chrétien contre les ennemis de la Foi. Érasme, si versé dans toutes les connaissances de son temps, n'ignorait point ces allégories populaires; il publie en 1503 un livre intitulé *Enchiridion militis christiani* (Manuel du chevalier chrétien), où il trace un résumé des devoirs de piété pratique imposés au soldat de la Foi. Dans le *Canon secundus*, il loue l'entrain, *alacritas*, avec lequel le Chevalier, chargé de toutes les armes de la chrétienté, se met en route, refusant la compagnie du diable (*non patitur consortium diaboli*). Dans le *Canon tertius*, le chevalier est invité à ne se laisser détourner du chemin de la vertu par aucun des misérables ennemis qui le sollicitent, le désir de la chair, le diable et le monde; qu'il aille droit devant lui et que, semblable à l'Énée de Virgile, il les regarde comme de vaines ombres, *universa terricula et phantasmata*.

L'*Enchiridion*, d'abord peu connu, devint bientôt très populaire au dire d'Érasme même, *mire cœpit esse vendibilis*, surtout après l'édition de Strasbourg en 1515. Pirkheimer, grand ami d'Érasme, connut évidemment le livre dès son apparition et en parla à Dürer. Le chevalier de notre maître n'est autre que le *Miles christianus* d'Érasme, poursuivant fermement et tranquillement sa route sans regarder ni la Mort ni le Diable, qui l'accompagnent. — Dès 1506, Dürer songeait à cette allégorie, comme le prouvent ses deux projets conservés à l'Ambrosienne et aux Offices et où l'on voit ce même chevalier sur sa monture suivi de son chien.

Le pieux théâtre de nos aïeux ne pouvait laisser de côté cette légende, dont l'esprit est si conforme aux goûts du temps. Dans la première moitié du xvie siècle paraît un opuscule ainsi intitulé : *Moralité nouvelle de*

1. Ce poème en catalan littéraire, d'environ douze cent cinquante vers, se trouve dans un manuscrit ayant appartenu à Francesco Redi, l'auteur de *Bacco in Toscana*.
2. *Ephes.*, VI, 13-17.

Mondus : Caro : Demonia. « En laquelle verrez les durs assautz et tentations qu'ils font au chevalier chrestien : Et comme par conseil de son bon esprit, avec la grace de Dieu les vaincra, et à la fin aura le Royaume. Et est à cinq personnages. C'est à sçavoir le chevalier chrestien, l'Esprit, la Chair, le Monde et le Dyable. » Le professeur Hermann Grimm, à qui nous devons le titre de cette moralité aussi bien que les précieux renseignements sur l'*Enchiridion militis christiani,* a éclairci sans laisser prise aux moindres objections le vrai sens de la gravure de Dürer [1].

Que peut avoir de commun la *Mélancolie* avec le *Chevalier, le Diable et la Mort?* Une femme de puissante allure, vêtue d'une robe aux larges plis, telle que les riches bourgeoises de Nuremberg en portaient à cette époque, est assise, appuyant son coude gauche sur un genou et soutenant de la main sa tête pensive aux cheveux épars ; la main droite, posée sur un livre, tient une branche de compas. De larges et vigoureuses ailes sont attachées à ses épaules ; son front est entouré d'une guirlande de lauriers. A côté d'elle, sur une meule recouverte d'un tapis, un génie écrivant sur une tablette, peut-être sous la dictée de la Muse. Tout autour, çà et là, les attributs des sciences et des arts; au-dessus, appliqués à un mur, une balance, une cloche, un sablier et un tableau d'arithmétique. A gauche, dans le lointain, la mer, avec quelques pointes de continent, un arc-en-ciel, une comète et une chauve-souris dont les ailes étendues forment comme une banderole sur laquelle on lit *Melancolia I.*

La figure allégorique respire une sauvage grandeur ; les yeux surtout, abîmés dans une profonde méditation, se portent avec une énergie concentrée vers l'horizon céleste qui s'ouvre dans le lointain. Il est impossible, malgré l'étiquette *Melancolia,* de voir dans cette puissante créature, aux formes massives, l'emblème de la tristesse et du découragement. Sans doute, il y a dans le regard une sorte d'ambition sévère et d'inquiétude chagrine, mais le trait saillant de cette étrange physionomie est l'ardente et consumante volonté de savoir, la fièvre de l'inconnu, le besoin d'embrasser le cercle entier des connaissances humaines et divines ; astronomie, astrologie, science des nombres, mesures des corps, physique, géographie, etc. Ce n'est point trop, pour un pareil dessein, des hautes ailes que l'artiste lui a données ; que d'espaces à parcourir, que d'obstacles à surmonter, que d'ennemis à vaincre ! Du reste, comme l'a fort bien établi M. Allihn [2], le mot Mélancolie, aux xve et xvie siècles, n'avait aucunement la signification moderne de tristesse ou de chagrin, de rêverie doulou-

1. Voir Hermann Grimm, *Dürer's Ritter Tod und Teufel,* t. XXXVI des *Preussischen Iahrbucher.*

2. *Dürer-Stndien.* Leipzig, 1871.

reuse ou de sombre misanthropie. L'épithète de mélancolique s'appliquait, comme celle de flegmatique, de sanguin et de colérique, à un des quatre[1] tempéraments entre lesquels on répartissait les différentes constitutions physiques de l'homme. C'est ainsi que de nos jours on dit que tel individu a le tempérament nerveux, sanguin, bilieux, lymphatique. Le tempérament mélancolique était celui de l'homme d'étude, du penseur, du savant adonné aux sciences abstraites, logiques, mathématiques, astrologiques et autres. Quant aux emblèmes semés autour de la *Mélancolie* de Dürer, leur signification précise nous est indiquée par les sept planches de Hans Sebald Beham[2] (B. 120-127), dont chacune représente un des sept arts libéraux ou, si l'on veut, une des branches du *trivium* et du *quadrivium*. Il est donc évident que la grandiose figure de Dürer symbolise la Muse austère et patiente de l'Étude.

Quant au *Saint Jérôme dans sa cellule*, on sait que le vigoureux père de l'Église était une des figures favorites de Dürer, qui l'a souvent représenté dans les attitudes et les circonstances les plus diverses, à l'aide du burin, du pinceau, du crayon et de la plume. Ici le saint, placé devant une table, dans un confortable intérieur du XVIe siècle, est occupé à écrire; en avant, un lion aux yeux à demi fermés et un renard dormant. A gauche, deux fenêtres, formées de petits vitraux ronds, laissent pénétrer des faisceaux de lumière qui inondent toute la scène d'une clarté douce et transparente. « L'on ne saurait regarder, dit Bartsch, qu'avec admiration le soin avec lequel Dürer a exprimé dans cette belle estampe l'effet d'une lumière très vive qui se communique dans cette chambre à travers les vitres dont les fenêtres sont fermées. » Bartsch a raison ; ce que Dürer a cherché avant tout, c'est un saisissant effet de lumière qu'il a obtenu avec un rare bonheur; ni avant lui ni de son temps, la gravure n'était arrivée à une telle perfection. Plus tard, les Hollandais seuls, Rembrandt surtout, avec des moyens différents, ont atteint une habileté aussi prodigieuse. Notre maître, quoi qu'on ait dit, ne songeait, en gravant son saint Jérôme, ni à la Mélancolie, ni au Chevalier, ni au tempérament flegmatique, ni à une trilogie quelconque.

CHARLES EPHRUSSI.

1. Le chiffre quatre était alors en grand honneur; la science superstitieuse de ces temps voulait établir des relations mystérieuses entre les *quatre* éléments, les *quatre* saisons, les *quatre* points cardinaux, les *quatre* parties du monde, d'une part, et les quatre tempéraments, d'autre part.

2. Hans Sebald Beham a gravé une *Mélancolie* (B. 144) à l'imitation de Dürer, et en l'entourant à peu près des mêmes attributs.

UNE LITHOGRAPHIE INCONNUE

DE J.-A.-D. INGRES



La *Gazette des Beaux-Arts* vient d'avoir une bonne fortune; l'un de ses collaborateurs, M. Théodore Duret, lui a communiqué, avec autorisation de la faire reproduire, une lithographie de M. Ingres jusqu'à ce jour demeurée inconnue : c'est le portrait d'une dame de la haute société anglaise, lady Glenbervie. Son mari, Sylvester Douglas, lord Glenbervie, représenta au parlement une province irlandaise et fut gouverneur du Cap de Bonne-Espérance; né en 1744, il mourut en 1823 et Adam Buck a peint son portrait que grava C.-S. Taylor. Lady Glenbervie, née le 16 février 1760, avait cinquante-cin qans lorsqu'elle posa à Rome devant Ingres; coiffée d'un ample chapeau surmonté d'un immense bouquet de fleurs, vêtue d'un corsage à demi caché par un châle rayé et par une petite pèlerine, elle est assise dans un fauteuil et semble en visite chez le peintre; la pose est naturelle et sans prétention.

Toutes les fois qu'un de ces croquis si spirituels et si savants dans leur simplicité passe sous les yeux, on se prend à regretter qu'Ingres ne se soit pas plus souvent servi du crayon lithographique ou de la pointe. Si, au lieu de dessiner à la mine de plomb sur le papier ces admirables portraits qui occupent dans l'œuvre du maître une place à part, il les avait

tracés sur pierre, on aurait aujourd'hui une galerie qui aurait une valeur au moins égale à l'*Iconographie* d'Antoine Van Dyck. Si ce rapprochement vient naturellement à notre pensée, ce n'est pas qu'il y ait entre le talent des deux artistes une analogie absolue, l'un demandant au charme du clair-obscur ce que l'autre obtenait uniquement à l'aide de la précision des contours, mais parce qu'il y a dans le résultat obtenu de nombreux rapports, et il y a en tout cas, dans les personnages représentés, plus d'un point semblable. Antoine Van Dyck, comme Ingres, dessinait les portraits de ses amis et des gens de distinction qui s'intéressaient aux arts, et de même que, grâce à l'iconographie de Van Dyck, nous connaissons les traits de Vorsterman, de Snyders, de Paul Pontius et du comte d'Arundel, la collection des portraits d'Ingres nous aurait fourni la physionomie exacte d'Hippolyte Flandrin, de Lehmann, de Gounod et de tant d'autres de nos contemporains que nous avons plaisir à voir et que la postérité aurait intérêt à connaître.

Quelque talent qu'aient accusé, dans la reproduction des portraits dessinés par Ingres, Calamatta, Dien, Mme Varcollier et un graveur français peu connu établi à Florence, Fournier, il ne saurait y avoir de comparaison à faire entre ces ouvrages excellents et les rares gravures et lithographies dues à la pointe ou au crayon du maître. Le portrait de l'archevêque de Besançon, *Gabriel Cortois de Pressigny,* dans lequel il est sans doute aisé de constater certaines traces d'inexpérience dans le maniement de l'outil, est cependant une œuvre exceptionnellement belle, que recherchent aujourd'hui avec raison les amateurs délicats. Cette planche, la seule qu'Ingres ait gravée, est datée de *Rome 1816*. La physionomie du prélat est rendue avec cette précision savante qui est le propre du talent du grand dessinateur ; on connaît le crayon tracé par Ingres en face de la nature : après avoir appartenu à Camille Marcille, il fait partie depuis 1876 du cabinet de M. Eugène Lecomte; dans l'eau-forte on retrouve tous les mérites qui font du dessin une œuvre de premier ordre, une connaissance approfondie de la structure du corps humain et une entente de l'expression individuelle que n'a possédée au même degré aucun portraitiste. Si l'on passe en revue en effet l'ensemble de l'œuvre des artistes qui ont dû une grande partie de leur célébrité aux portraits qu'ils ont signés, on retrouve la plupart du temps un certain air de famille dans les personnages représentés. Holbein semble avoir toujours eu devant les yeux des docteurs ou des penseurs de la famille d'Érasme; nos maîtres français qui, dans leurs crayons, nous ont conservé le souvenir de la haute société de leur temps, ont accusé une certaine parenté entre les personnages qui vivaient de la même vie et qui fréquentaient à des titres divers



KATHERINE ANNE (NORTH) LADY GLENBERVIE

Nat. 16 Feb. 1760. Mort. 6 Feb. 1817

C. Hullmandel's Lithography.

Gazette des Beaux Arts

Heliog. Dujardin

les cours de François Ier, de Henri II ou de Charles IX; pour Philippe de Champagne, l'austérité de la vie paraît avoir été une des conditions imposées à ses modèles par le peintre; à travers les portraits officiels d'Hyacinthe Rigaud et de Largillière s'atténue sensiblement le caractère particulier de chaque physionomie. Van Dyck est peut-être le seul portraitiste avec Ingres qui ait su prendre dans le personnage qui posait devant lui ce qu'il y avait d'essentiel, et imprimer à chaque visage un cachet absolument individuel, sans analogie avec quoi que ce soit, sans similitude même lointaine avec un autre portrait.

Le portrait de lady Glenbervie, dont on voit ici un excellent fac-similé, fut dessiné à Rome en 1815, au même moment où Ingres exécutait, à l'aide du même procédé, le portrait du fils de lord et de lady Glenbervie, *The honourable Frederic Sylvester North Douglas.* Ces deux lithographies sont de la plus grande rareté; jamais on n'en a rencontré d'épreuves dans les ventes, et Ingres, qui donnait volontiers au département des estampes de la Bibliothèque nationale toutes les reproductions faites d'après ses ouvrages, n'eut probablement jamais en sa possession une épreuve du portrait de lady Glenbervie. Grâce à la générosité de M. Th. Duret, cette lacune sera désormais comblée : l'épreuve originale de ce portrait sera placée dans l'œuvre du maître, à côté de celui de North Douglas, au milieu des reproductions de tout genre, gravures, lithographies et photographies, recueillies pieusement et consultées chaque jour par les artises qui ont à cœur de mettre à profit les nobles exemples de leur illustre devancier.

Il convient, pour donner la liste bien courte des lithographies exécutées par Ingres, de mentionner encore un cul-de-lampe (1825) placé à la fin de l'*Introduction au Voyage en Franche-Comté* du baron Taylor, représentant les *Quatre magistrats qui gouvernaient Besançon à l'époque où cette cité était ville libre,* et une *Odalisque couchée* qui parut dans l'*Album lithographique* de Delpech en 1826. A ces deux ouvrages intéressants parce qu'ils proviennent d'un grand artiste, on pourrait ajouter encore un portrait de David d'Angers jeune, au bas duquel est inscrit le seul nom d'Eugène Marc ; nous retrouvons dans cette lithographie, placée en tête des *Œuvres complètes de David d'Angers* (1856), certains accents qui pourraient bien avoir été ajoutés après coup par le maître; sans doute Ingres n'a pas seul mis la main à cet ouvrage; s'il l'a repris et s'il lui a donné la vie, il n'est que juste de signaler ce portrait, digne, en tout cas, d'une attention particulière.

GEORGES DUPLESSIS.

LES LOGEMENTS D'ARTISTES

AU LOUVRE

A LA FIN DU XVIIIe SIÈCLE ET AU COMMENCEMENT DU XIXe

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE [1].)

II



Nous avons annoncé que nous donnerions aux habitants des galeries une place à part dans notre récit. Nous allons donc parler à présent, avec quelques détails, de ceux que dispersa le décret impérial fixant au 18 mai 1806 l'évacuation totale et définitive de cette partie du palais [2].

Disons avant tout que ces logements, numérotés de 1 à 26, s'ouvraient sur un corridor unique, long comme la galerie elle-même, et qui offrait un vaste espace aux jeux des enfants des différents ménages. Ce corridor était éclairé par les fenêtres du quai. La plupart des habitants, en faisant clore par un vitrage les profondes embrasures de ces baies, s'étaient ménagé là des cabinets charmants, jouissant sur la rivière d'un coup d'œil des plus agréables. Les logements prenaient jour,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXIII, p. 265.

2. Si les logements du Louvre furent supprimés, on y laissa subsister longtemps encore quelques ateliers, et la révolution de Février retira à MM. Larivière, Gudin, Couder, Siméon Fort, Alaux et Granet, ceux qu'ils occupaient au second étage du Palais qui appartient depuis cette époque seulement, tout entier, aux collections diverses qu'on y a réunies.

de l'autre côté, sur la rue des Orties. Quelques-uns avaient aussi sur cette rue une entrée particulière, à part quoi ils offraient tous des dispositions générales à peu près pareilles : chacun occupait la largeur d'une fenêtre du quai et la moitié des trumeaux à droite et à gauche; en hauteur, il comprenait : 1° un sous-sol; 2° un rez-de-chaussée s'éclairant par des fenêtres grillagées sur le corridor commun; 3° deux étages de chambres, pratiqués dans l'entresol de la galerie, sous le plancher du musée; et, quant à sa longueur, c'était l'épaisseur même de la galerie. D'ailleurs, le titulaire s'installait à sa guise, suivant ses besoins. On lui donnait la place, il l'accommodait à son usage. Celui-ci abattait une cloison, celui-là élevait une muraille. Le sculpteur y succédait au graveur, le peintre ou l'orfèvre au savant. Tout changement de locataire amenait donc un bouleversement nécessaire, et, à chaque occupant nouveau, il fallait qu'une installation nouvelle vînt satisfaire à ses travaux, à son état de fortune et de famille. Quelquefois ces aménagements coûtaient assez cher : nous savons que Joseph Vernet, en 1763, donna près de trois mille livres aux menuisiers, aux doreurs, aux peintres et aux maçons qui travaillèrent pour lui aux galeries[1], et Isabey, lorsqu'il y vint demeurer, dépensa bien davantage.

En commençant par l'extrémité la plus proche du pont Neuf, le premier appartement qu'on rencontrait était celui portant le numéro 1. Lors de l'expropriation de 1806, il avait pour titulaire un savant nommé Bossut, ex-prêtre, collaborateur de d'Alembert dans la partie des mathématiques de l'*Encyclopédie,* membre de l'Institut, examinateur à l'École polytechnique; on a de lui un *Cours de mathématiques* aujourd'hui démodé, et une *Histoire des mathématiques* en deux volumes. Bossut vivait très retiré et ne voisinait guère. Au logement suivant, le numéro 2, habitait Fragonard, « petit papa Fragonard », comme on disait aux galeries[2]. Rond, replet, fringant, toujours alerte, toujours gai, il avait de bonnes joues rouges, les yeux pétillants, des cheveux gris très ébouriffés, et on le voyait, aux galeries, éternellement vêtu d'une houppelande ou roquelaure, en drap gris mêlé, sans agrafes, ni pattes ni boutons, que le bonhomme arrêtait à la taille, au moment de travailler, avec n'importe quoi, un bout de ficelle, un chiffon. Tout le monde l'aimait. Il était marié. Bien grande, bien épaisse, bien commune surtout était

1. Léon Lagrange, *Joseph Vernet et la peinture au* XVIII[e] *siècle.*

2. Le lecteur sera peut-être surpris de trouver ici des détails un peu familiers. Ils ne sont point inventés à plaisir; nous les trouvons dans des *Souvenirs* laissés par un de ceux que le décret impérial expulsa du Louvre, et que nous avons dessein de publier un jour.

Mme Fragonard. Et quel goût! Elle gâtait le peu de charmes qui avaient survécu à sa jeunesse par les désaccords de toilette les plus extravagants. Peintre en miniature, on lui reconnaissait beaucoup d'habileté en ce petit genre, et il n'était pas rare que certains de ses ouvrages fussent attribués à son mari. Elle avait rapporté de Grasse, où elle était née, un accent horriblement prononcé; et, chose singulière, si déplaisant chez elle, cet accent devenait une séduction, au contraire, dans la bouche de sa sœur, Mlle Gérard. C'était alors une harmonie qui enchantait. Du reste, rien qui n'allât à merveille à Mlle Gérard. Elle avait autant de taille que Mme Fragonard, mais autrement d'élégance et d'air, et, pour la distinction, ne le cédait à personne. Pour tout dire, au superlatif l'opposé de sa sœur. Mlle Gérard a laissé plus d'un tableau agréable que la gravure a reproduits. Elle demeurait avec les époux Fragonard, qui avaient aussi auprès d'eux leur fils Alexandre.

Le sculpteur Mouchy avait succédé à son oncle Pigalle dans la jouissance du logement n° 3; mort à la fin de 1801, il y eut pour successeur Marie-Joseph Vien. Fils du célèbre maître de David, mais lui-même peintre fort médiocre, Marie-Joseph Vien n'eût certes point obtenu une telle faveur sans le crédit bien établi de son père. Sa femme, Mme Céleste Vien, a traduit et publié les odes d'Anacréon.

Israël Sylvestre ayant reçu de Louis XIV, le 20 décembre 1668, un brevet qui lui accordait un logement aux galeries du Louvre, son fils Charles-François, fut continué en 1691 dans le même privilège; puis, Nicolas-Charles, fils de Charles-François puis, Jacques-Augustin, fils de Nicolas-Charles, tous ces Sylvestre, héritant aussi à tour de rôle de la double charge de maître à dessiner des enfants de France et des pages de la Grande-Écurie, dont Israël avait été pourvu le 12 décembre 1666 et le 20 avril 1673. Jacques-Augustin *de* Sylvestre (son père avait été anobli par Auguste III, roi de Pologne, et lui-même avait reçu des lettres de noblesse, en 1775, de Louis XVI), que nous trouvons à la fin du siècle dernier occupant le n° 4 des galeries, était un beau et sympathique vieillard d'une physionomie très distinguée et fine, d'un maintien vénérable, de manières particulièrement douces et affables. Il était veuf de sa troisième femme. Avec lui habitaient son fils Augustin-François, — membre, en 1806, de l'Académie des sciences; il devint baron, en 1826, par la grâce de Charles X; — sa fille, Mme de Bonnard, veuve depuis 1784, et les deux fils de Mme de Bonnard[1]. Il y eut d'abord peu de logements au

1. Des deux fils de Mme de Bonnard, l'un s'est noyé en Seine au mois de septembre 1798; l'autre est devenu inspecteur général des mines, président de la Société

Louvre aussi paisibles que celui-là ; on y vivait fort retiré, le bon vieillard recevant la visite de quelques intimes seulement. Mais lorsque son fils eut épousé, en 1793, Mlle Garre, très aimable femme, belle, avenante et gracieuse, les choses allèrent différemment, menées par la jeune Mme de Sylvestre et par sa sœur, Mme Gail, qui composa par la suite de jolis opéras et dont le mari, de l'Institut, est l'helléniste fameux sur lequel s'exercèrent si cruellement et si plaisamment à la fois la verve et la haine de Paul-Louis Courier. Excellentes musiciennes toutes deux, passionnées pour le plaisir, elles organisèrent bientôt des concerts, elles donnèrent des fêtes, des bals, des soupers, et la maison du fils fut animée et recherchée autant que celle du père avait été calme et solitaire.

Buache de la Neuville demeurait au n° 5. C'était un géographe. Louis XV lui avait confié l'éducation géographique des princes ses fils, qui furent Louis XVI, Louis XVIII et Charles X. Il fréquentait peu ses voisins et ceux-ci ne le recherchaient guère non plus. Son visage qu'une infirmité enlaidissait affreusement, était un objet d'épouvante pour les petites filles et les petits garçons des galeries.

Le peintre Régnault habitait l'appartement voisin, le n° 6, avec sa femme et ses trois fils. Il s'était laissé entraîner pendant la révolution dans les ardeurs de la politique, et on l'avait vu applaudir non seulement aux hardiesses de la Convention, mais encore à ses violences. Toutefois, il s'était radouci en même temps que les événements. Artiste elle-même, Mme Régnault dirigeait un atelier de peinture à l'usage des demoiselles[1]. Du reste, le mari et la femme entretenaient peu de relations avec les habitants des galeries : presque tous royalistes, ceux-ci pardonnaient difficilement à Régnault l'approbation qu'il avait donnée naguère à la Terreur. C'est comme David, pour les mêmes motifs, il était haï, exécré aux Galeries. On le lui fit bien voir un jour que sa femme se promenait dans le grand corridor, où elle avait pénétré par une porte communiquant avec la partie du palais qu'elle habitait. L'ac-

géologique, commandeur de la Légion d'honneur. Il est mort en 1855. Leur père, le chevalier Bernard de Bonnard, a rimé, dans le goût de Boufflers, de jolies pièces que Garat a réunies en un petit volume.

1. En outre de son logement aux galeries, Régnault occupait du côté de la colonnade, comme nous l'avons déjà dit, des salles pour ses élèves. Nous avons vu aussi que David avait, au Louvre, son logement, deux ateliers particuliers très vastes, et, pour ses élèves, plusieurs pièces. Mouchy, Hubert-Robert, Lagrenée l'aîné, Vien, Vincent, Pajou, Dejoux, pour ne citer que ceux-là, avaient encore, en plus de leur logement, au moins un atelier chacun dans l'un des bâtiments du Louvre.

cueil qu'elle y reçut fut des plus cruels : les uns, l'apercevant, se sauvèrent; les autres, la croisant, se détournèrent avec une affectation insultante; les logements se fermaient à son approche; on chuchotait aux fenêtres, et maintes fois elle put entendre ces mots et d'autres aussi expressifs : « Hé! fuyons ce vilain serpent! » Bref, jamais femme ne fut ainsi traitée, et, pour lui ôter la fantaisie de revenir, d'un consentement unanime la porte de communication fut et demeura condamnée.

Après le logement de Régnault venait celui de Robin, ancien horloger du roi. Successeur du pastelliste La Tour, Robin occupait le nº 7 en compagnie de ses cinq enfants — deux filles et trois garçons — et de sa femme, « maman Robin », comme chacun l'appelait, la meilleure et la plus bienveillante des créatures. L'un des fils de Robin était élève de Régnault; un autre fréquentait l'atelier de David. Le premier s'était enrôlé dans le groupe de ces *méditateurs* qui avaient formé le projet de révolutionner les arts du dessin. Ils prétendaient que l'étude des vases grecs et des chefs-d'œuvre de la statuaire antique devait suffire à tout. Et encore fallait-il se contenter de les regarder. Rester devant en contemplation des heures, des jours, des mois, s'efforcer de deviner les secrets de leurs beautés, s'en pénétrer par l'œil et la méditation, se les approprier en pensée; tels étaient les voies et moyens prêchés à l'exclusion de tous autres, la pratique, par exemple, étant comptée pour rien, puisque la main, agent soumis et fidèle, ne pouvait manquer d'obéir à ce que lui demanderaient la tête et l'esprit. Mais les résultats ne furent pas tels que se le promettaient d'aussi ingénieux novateurs, et ceux qui, dociles à la doctrine, bornèrent leurs études à cette extase saugrenue, favorable surtout à leur paresse, quand ils daignèrent prendre enfin le crayon ou l'ébauchoir firent tous de très méchants ouvrages. Ce fut le cas du fils de Robin, élève de Régnault[1]. Quant à celui qui recevait les leçons de David, il se distingua par de brillants débuts, qui n'aboutirent à rien de bon, il est vrai, et surtout par le plus révoltant cynisme : il s'était proclamé *le chef de la secte des crassons*, dont le titre dit assez l'idéal[2].

Mais Robin l'horloger mourut, et le numéro 7 fut accordé à Jean-Baptiste Isabey, qui s'y installa avec sa jeune femme et ses enfants, garçons et filles. Par des changements bien entendus, grâce à des combinaisons intelligentes, Isabey sut beaucoup améliorer sa demeure, avant

1. Sur les *méditateurs*, ou *penseurs*, ou *primitifs*, voyez Delécluze, *David, son école et son temps*; Ch. Lenormant, *François Gérard, peintre d'histoire.*

2. Delécluze, *David, son école et son temps.*

lui mal distribuée, comme les autres des galeries très peu commode, et la décorer et meubler d'une manière exquise, déployant un luxe inusité chez les habitants du Louvre. Il recevait très nombreuse et très brillante société. Officiers et des plus élevés en grade, gentilshommes et des mieux titrés, femmes de haut parage, étrangers de distinction, riches financiers, artistes en renom, se succédaient sans relâche dans son atelier, se pressaient dans son salon, où il donnait souvent des fêtes toujours ordonnées avec infiniment d'art et de goût. C'est au début de son installation aux galeries qu'Isabey exécuta, avec Carle Vernet, son voisin, le dessin de la *Revue du premier consul*. La composition et les chevaux étaient de Vernet; les têtes, toutes d'une ressemblance frappante, d'Isabey. L'accueil vraiment chaleureux fait à ce charmant travail en petit comité d'amis et de connaisseurs, inspira aux auteurs l'idée d'en essayer une exhibition publique, suivant la mode anglaise, et, pour favoriser l'entreprise, le général Caffarelli, chef d'état-major de la garde consulaire, aide de camp de Bonaparte, qui habitait au Louvre, prêta obligeamment l'un de ses salons. Mais le succès ne couronna point cette tentative. Un Anglais survint; il offrit de la renouveler dans son propre pays. Vernet hésitait; Isabey, au contraire, accepta sans délai, et, décidé à courir seul les chances de la seconde opération, acquit, au prix de 12,500 francs, la part de son collaborateur dans l'œuvre commune[1].

Au numéro 8 habitait Pierre Pasquier, peintre sur émail, de l'ancienne Académie, vieillard rêche et bourru; au numéro 9, le sculpteur Pajou, qui avait près de lui son fils, sa bru et une petite demoiselle, filleule de la jeune Mme Pajou. Rien de particulier à dire touchant cet intérieur modeste. Le fils de Pajou, élève de Vincent, n'eût certes pas demandé mieux que de devenir un bon peintre; malheureusement il ne fit point, ou il fit mal ce qui est nécessaire pour en arriver là, et ses études se ressentirent toujours de son caractère inconstant et futile. Ses camarades l'aimaient à cause de son esprit enjoué, plein de franchise, mais le jugeaient peu sérieux. « Ce pauvre ami a la tête bien légère; il n'a ni force ni raison », en écrivait de Rome Girodet à Gérard.

1. La première exposition de ce genre, en France, fut celle que fit David en 1800 de son tableau des *Sabines*. Delécluze (*David, son école et son temps*) dit qu'elle rapporta 20,000 francs au peintre; mais Kotzebue (*Souvenirs de Paris en 1804*) parle d'une recette de 60,000 francs, et Villot (*Notice des tableaux du Louvre*, les Sabines) la fait monter à 65,627 francs. Delécluze se trompe également lorsqu'il dit que, depuis David, « personne n'a osé recourir à ce mode d'exposition ». On vient de voir que Carle Vernet et Isabey firent une exposition particulière de la *Revue du premier consul*, et en 1804 Régnault avait exposé, dans son atelier, trois tableaux récemment terminés : les *Trois Grâces, Hercule et Alceste, la Mort de Cléopâtre*.

Après les Pajou venait, au numéro 10, le ménage Hubert-Robert : le mari, peintre d'œuvres bien connues; la femme, bonne, serviable, et chargée aux galeries, moyennant un impôt annuel de 6 livres payé par chaque titulaire, de l'entretien des lanternes, de l'éclairage et de la police du grand corridor. Avant elle, Mme Chardin et ensuite Mme Desportes avaient rempli ces fonctions toutes de bonne volonté. En outre de son talent, ce qui distinguait Robert des mortels ordinaires, c'était sa prodigieuse passion pour les bons repas. Il était gourmand plus qu'homme de son temps. Et comme parleur facile, prompt à mettre en train, pétillant de verve et de belle humeur, on le recherchait et on voulait l'avoir, tous les jours, pour ainsi dire ; il était engagé à plusieurs dîners à la fois. Aussi, règle invariable, chaque matin son premier soin était de choisir, dans les nombreuses invitations qu'il avait reçues, celle qui semblait promettre le plus d'agréments gastronomiques. Notez qu'en sa propre maison il eût pu satisfaire son penchant aussi bien que chez autrui, sa femme tenant le ménage sur un très bon pied; mais le plaisir de la table lui offrait l'occasion de briguer pour son esprit des succès qu'on ne lui refusait pas, ce qui le comblait d'aise, et, d'autre part, les fêtes culinaires qu'on lui prodiguait ne lui causant point de fatigue, il menait une vie constamment joyeuse et, à moins qu'il ne fût retenu par la goutte, dînait rarement chez lui. Deux ans après avoir quitté les galeries, Hubert-Robert mourut d'une attaque d'apoplexie, digne fin d'un aussi robuste gastronome.

Les Mentelle demeuraient à côté des excellents Robert. M. Mentelle était un géographe très distingué. Dès la fondation de l'Institut, il fut appelé à en faire partie. Courte, maigre, bavarde, prétentieuse, plus âgée que son mari, ayant le diable au corps pour la toilette, avec cela, pour les qualités de son cœur, très aimée des voisins et voisines, voilà Mme Mentelle. Un ancien joaillier du roi, nommé Ménière, homme d'une distinction parfaite, occupait avec sa famille le logement suivant (n° 12). Au moment de la Révolution, on avait songé à l'en déposséder. En effet, le ministre Roland écrivit à David, le 18 octobre 1792, que « les arts seuls devant loger au Louvre », il lui accordait « le logement occupé par M. Ménière, orfèvre ». Cependant Ménière ne déménagea point, et, lorsqu'il mourut, ce fut Denon, le directeur général des Musées, qui vint s'installer dans cet appartement, le plus vaste des galeries : en plus que les autres, il s'étendait au-dessus du guichet Saint-Thomas, à présent porte Jean-Goujon.

A la suite de ce logement était celui de Mme Coster, née Anne Vallayer, peintre de genre et d'accessoires, reçue, à ce titre, membre de

l'Académie, le 28 juillet 1770; et après le logement de Mme Coster, aimable et douce personne, celui de Carle Vernet. Joseph Vernet en avait été pourvu en 1761, y succédant à Boule l'ébéniste; à sa mort, survenue le 3 décembre 1789, son fils en hérita. Triste, et pour les plus graves motifs[1], pendant l'orage révolutionnaire, ce logis, une fois la terrible crise passée, une fois les larmes séchées et la bonne fortune revenue, devint l'un des plus animés du Louvre; la vie s'y écoula gaiement alors, dans le travail et dans la joie, au milieu des commandes en voie d'exécution et des plaisirs, plaisirs honnêtes et permis, comme on le pense bien, tels que les peut choisir un bon chef de famille, mais dont il ne se refuse rien, ni à lui ni aux siens. Carle habitait les galeries avec sa femme, sa fille Camille et son fils. Sa femme était fille de Moreau le jeune, l'auteur de tant de vignettes charmantes, d'un esprit si français, l'une des gloires de notre art du XVIIIe siècle au temps de sa plus gracieuse fécondité; sa fille épousa le peintre Hippolyte Lecomte, et son fils devint Horace Vernet.

Le logement de Vernet dépassé, on trouvait le numéro 14, où demeurait Lagrenée le jeune, de l'ancienne Académie. Avec lui habitaient : sa femme, la bonté, la simplicité mêmes; son fils, qui, plus tard, approvisionna de dessins les fabriques de Lyon, d'Aubusson et de Jouy; et une sœur de sa femme, Mlle Leroux, acariâtre et grondeuse. Une autre sœur de Mme Lagrenée jeune avait épousé Pierre-Simon-Benjamin Duvivier, graveur de la Monnaie, membre de l'Institut. Ils occupaient, eux et leurs deux enfants, le numéro 15; c'étaient gens qu'on ne pouvait trop estimer. Puis venait le sculpteur Dejoux, membre de l'Institut (il avait son atelier dans une autre partie du Louvre); puis le graveur Bervic et sa fille Adèle, excellent en son art, et en même temps l'homme le plus distrait qu'on pût rencontrer; puis Greuze, veuf, Dieu merci! après avoir été mari battu et volé, Greuze vieilli, dissimulant sous des calculs infinis de toilette les déboires de l'âge, fatigué, ruiné, délaissé, vivant de privations et d'expédients entre ses deux filles, péronnelles ni jeunes ni jolies, dont les âcres disputes éveillaient chaque jour les échos des galeries; puis l'architecte Vaudoyer, marié à l'une des trois filles de Louis Lagrenée dit l'aîné, et qui avait pour voisins immédiats Greuze d'un côté, comme nous venons de le voir, de l'autre son propre beau-père. Les amateurs de l'époque désignaient ce Lagrenée par le surnom douceâtre de « l'Albane

1. Mme Chalgrin, sœur de Carle Vernet, périt sur l'échafaud le 6 thermidor. Malheureusement pour la mémoire d'un peintre illustre, les biographes s'accordent à dire que David s'étant fait délivrer l'ordre d'élargissement de Mme Chalgrin, l'oublia *volontairement* dans une poche de sa veste.

français ». Directeur un peu trop débonnaire de l'Académie de France à Rome, de 1782 à 1785, il avait eu pour pensionnaires son voisin des galeries, Carle Vernet, grand prix en 1782, et Vaudoyer, son futur gendre, lauréat en 1783. Avec Lagrenée l'aîné demeurait son fils Anthelme. Peintre lui aussi, Anthelme exécuta nombre de tableaux et de portraits; mais, trop préoccupé de fêtes, trop recherché du monde, il n'avait point fait d'études assez sérieuses pour s'élever au-dessus d'une agréable médiocrité.

Nous arrivons au numéro 21, où nous rencontrons Jean-François Hue, peintre de marines. Il avait beaucoup d'enfants; tous ses fils faisaient de la peinture. Et même l'un d'eux, élève de David, figurait parmi les *méditateurs* dont nous avons parlé, et s'habillait ainsi que ses camarades de la secte, troupeau ridicule, comme Agamemnon, Pâris ou Calchas, tandis que sa femme (car il était marié) allait, de son côté, vêtue en canéphore du Parthénon.

Au-dessus de la porte du logement suivant on lisait : *Gounod, fourbisseur du roi*. Cette inscription, le fait est assez étrange pour qu'on le note, ne fut point effacée lors de la révolution, qui n'en tolérait guère pourtant de ce style, et subsista jusqu'au départ des habitants des galeries. Gounod mourut au commencement de la révolution; paralytique, perclus de tous ses membres, âgé de quatre-vingt-dix ans, il reçut jusqu'à la dernière heure les soins tendrement ingénieux et assidus de son fils François-Louis. Celui-ci, peintre et graveur, esprit sombre, fantasque, un peu farouche, après la mort de son vieux père, partit pour l'Italie, y resta trois ou quatre ans, revint aux galeries, s'en alla comme les autres en 1806, vieux à son tour consentit à se marier, et eut un fils qu'il appela Charles, et qui porte avec gloire le nom désormais illustre de l'ancien « fourbisseur du roi ».

Auprès de Gounod père et fils logeaient Dumont, peintre en miniature très habile, très recherché pour ses remarquables ouvrages; Mme Dumont, sa femme, et six ou sept petits ou petites Dumont, enfants des plus endiablés et bruyants. Ils avaient succédé à un ancien orfèvre du roi, nommé Auguste. Au numéro 24 habitait Moitte, sculpteur, membre de l'Institut; au numéro 25, le peintre Vincent, également de l'Institut, et sa femme, qui avait été de l'ancienne Académie, née Labille des Vertus, veuve du statuaire Guyard. Enfin, pour terminer, le numéro 26 était vide, local inoccupé depuis qu'on avait déménagé, transporté ailleurs l'établissement jadis appelé l' « Imprimerie royale » et guillotiné son dernier directeur.

III

Nous savons à présent quels étaient « les illustres logés sous la grande galerie du Louvre », pour parler le langage du dernier siècle, au moment où un décret impérial les congédia, et il n'est pas difficile de se former une idée des relations qui faisaient comme une seule famille de tout ce monde vivant la même vie sous le même toit. Quelques-uns étaient proches parents; plusieurs, nés aux galeries, ne s'étaient point quittés depuis les beaux jours de leur enfance et de leur jeunesse; en tout cas, ils se connaissaient tous, et, s'ils ne s'aimaient pas également tous, du moins le plus grand nombre se fréquentait dans une intimité étroite, partageant joies et peines, travaux et plaisirs, voisinant à longueur de jour, laissant les clefs aux portes pour que chacun pût aller, venir, entrer librement chez les autres comme chez soi. D'ailleurs les circonstances, en les associant à des devoirs, à des inquiétudes pareils, bientôt aux mêmes douleurs, avaient plus fortement noué les liens qui les unissaient déjà. Un jour, en pleine Assemblée nationale, une députation de dames vient déposer sur l'autel de la Patrie les bijoux, les parures que des femmes et des filles d'artistes offrent à la nation, et MM^mes^ Moitte, Vernet, Lagrenée jeune, Fragonard, Mlle Gérard, sont de cette députation[1]. Plus tard, à l'appel des volontaires, Pajou, Lagrenée fils de l'aîné, son cousin fils du jeune, un Dumont, Hue, Robin le chef des *crassons*, rejoignent les armées qui se battent en Flandre ou dans la Vendée. Et puis la Commune organise un atelier national dans les salles basses du Louvre, où sont aujourd'hui les marbres antiques : les dames des galeries mettent un grand zèle à coudre des chemises pour les soldats de la République, tandis que leurs enfants effilent de la charpie; et elles donnent encore une preuve de civisme en dressant le long du Louvre, dans la rue des Orties, et en servant elles-mêmes « les tables de la fraternité », comme dit Barrère, le jour des repas populaires. Mais quelles crises, quelles agitations, quelles angoisses nouvelles! Presque tous les titulaires des galeries avaient été pensionnés par le roi, avaient eu des emplois auprès des princes, dans les établissements royaux, à cause de quoi plusieurs sont inquiétés, poursuivis, obligés de fuir. On emprisonne

1. Le 7 septembre 1789. L'Assemblée était présidée par M. de la Luzerne, évêque de Langres. Reçues dans l'enceinte, les dames de la députation furent l'objet d'attentions délicates, « on leur présenta des sièges, et l'huissier leur donna la main » (*Moniteur*).

Ménière; Hubert-Robert reste dix mois à Saint-Lazare, sauvé par une méprise étrange, un autre prisonnier du même nom montant à sa place sur l'échafaud; moins heureuse, la sœur de Vernet paye de sa tête charmante le prodigieux oubli, sinon la rancune infâme d'un ami de son mari et de son frère, et Anisson, le dernier directeur de l'Imprimerie royale, l'avait précédée de peu de jours sous la hache révolutionnaire. Triste temps! Tous les occupants des galeries sont ruinés, poursuivis par le souvenir d'une aisance récente; ruinés, parce qu'on a supprimé leurs pensions et leurs places, parce que leurs rentes ne sont pas payées et ne sauraient l'être, parce que les nobles joies de la vie étant proscrites, le goût étant suspect, ils n'ont plus de clientèle pour leurs travaux, qui restent invendus. La misère est à tous les foyers; chacun vit dans l'alarme continuelle du besoin; on lutte contre la privation du strict nécessaire, et les citoyennes Robert, Vien, Fragonard, se mêlent à la foule affamée qui assiège, dans un silence morne, depuis minuit jusqu'au matin, au mois de décembre, la boutique des boulangers et des bouchers, quand le pain est taxé à 60 francs la livre et la viande à 120[1]. Oui, triste époque, hélas! A deux reprises, la Convention[2] vota des fonds pour venir en aide aux plus nécessiteux, aux plus désargentés, et Vernet, Régnault, Vincent, Moitte, Bossut, Mentelle, furent compris dans la répartition des aumônes que distribua alors le Comité d'instruction publique.

Mais aussitôt qu'un semblant d'ordre commença à s'établir, dès qu'une apparence de société osa se reconstituer, les arts et les artistes reprirent faveur. Peu à peu les commandes furent moins rares; bientôt même elles affluèrent aussi nombreuses et, tous les bonheurs à la fois, mieux rétribuées qu'elles ne l'avaient jamais été : l'amateur revenait à l'habitude de visiter les sculpteurs et les peintres, l'État à celle de leur donner des encouragements sérieux. La physionomie des galeries s'en ressentit aussitôt : on était harcelé par la gêne, acculé aux plus infimes ressources, on fut riche, on connut l'opulence; entre l'effroi de la veille et la peur du lendemain, on vivait inquiet, désespéré, inoccupé, on ne quitta plus l'ébauchoir ou le pinceau, et, consolé, rassuré, l'on s'amusa à proportion. C'est-à-dire que, stimulé par le travail et le plaisir, impatient de produire et avide de réjouissances, chacun ayant hâte d'effacer de son esprit, d'arracher de son cœur le souvenir de tant de journées funestes, pour tous succéda aux plus lamentables épreuves une

1. Décembre 1795.

2. Le 14 nivôse et le 27 germinal an III (3 janvier, 16 avril 1795) (Voy. *Moniteur*).

heureuse et longue période de fêtes et de gaieté, de vaillants labeurs, de succès et de vogue.

Or c'est au plus fort de cette ardeur, de ce brillant retour à la confiance et à la joie, que les habitants des galeries, par un congé général, durent à très bref délai quitter le Louvre. Déjà, avant eux, les artistes qui habitaient les autres bâtiments du palais avaient été expropriés, et ceux-là avaient obtenu des ateliers ou des logements soit aux Petits-Augustins, soit aux Carmes (où Hennequin peignit les *Fureurs d'Oreste*), soit au couvent des Capucines (qui réunissait Girodet, Gros, Ingres, Delécluze, Granet, Bergeret, Dupaty, Bartolini), soit à la Sorbonne, désignée sous le nom de « Musée des artistes », et dont la chapelle avait été divisée en plusieurs étages d'ateliers. Là, demeuraient Bridan, Cartellier, Ansiaux, Foucou, Garnier, Meynier, Beauvarlet, Demarne, Prud'hon, Mlle Meyer, Lesueur (qui maria sa fille au docteur Orfila), Stouf (qui maria la sienne au peintre Couder), Roland (qui prit pour gendre Lucas de Montigny, fils adoptif, d'aucuns disent naturel, de Mirabeau), Clodion, Lortat, Lemire, Tardieu, Ramey, Dumont le sculpteur, le peintre Trézel, frère du général. Boilly y eut un petit appartement de deux pièces qu'il n'utilisa jamais. Bernardin de Saint-Pierre y vécut plusieurs années, et, certes, ce n'était pas un homme de bon voisinage, les tempêtes de son intérieur jetant incessamment le trouble et l'émoi dans la colonie : quand sa femme (il avait épousé une demoiselle *Didot*), la victime ordinaire et nullement endurante de sa brutale humeur, commençait à jeter les hauts cris, les voisins ne manquaient point de se mettre aux fenêtres et de se répéter l'un à l'autre : *Infelix Dido!* Dans la sacristie de l'église, les élèves de Prud'hon travaillaient, le soir, d'après le modèle vivant; l'atelier de demoiselles, dirigé par Vandaël, occupait la partie de l'église où l'on a rétabli le tombeau de Richelieu. Enfin la Sorbonne abrita à la fois jusqu'à trente-six ménages distincts, et son portier était un vieux bonhomme du nom de Bourgoin : comédienne célèbre, instruite et formée aux savantes leçons de la Dumesnil, sa fille fut l'idole de nos grands parents, remués par sa passion, ses élans et sa flamme[1]. En même temps, bien d'autres artistes, munis de brevets, étaient installés dans le bâtiment de l'Institut qui longe la rue Mazarine, et décoré alors du titre un peu fastueux de « Palais des beaux-arts ». On y trouvait Barthélemy et Lemot, Monsiau et Gois, Bosio et Houdon, Sablet et Fortin, Mme Servières, fille de Lethière

1. Quand, en 1822, les trois facultés des lettres, des sciences et de théologie furent installées à la Sorbonne, les titulaires de logements et d'ateliers furent obligés de déménager. On les indemnisa, pour la plupart, avec des titres de pension.

et Mlle Phlipaut, fille d'un surveillant de l'École des beaux-arts, Thévenin, Lethière, Marlet, Mlle Capet, Bouchet, Genillon. A l'Institut même, Gérard avait l'appartement à côté du dôme, qui s'éclaire sur la place et dont l'entrée est vis-à-vis le logement du concierge; Vincent, dans la première cour, celui de l'angle, près de la Bibliothèque.

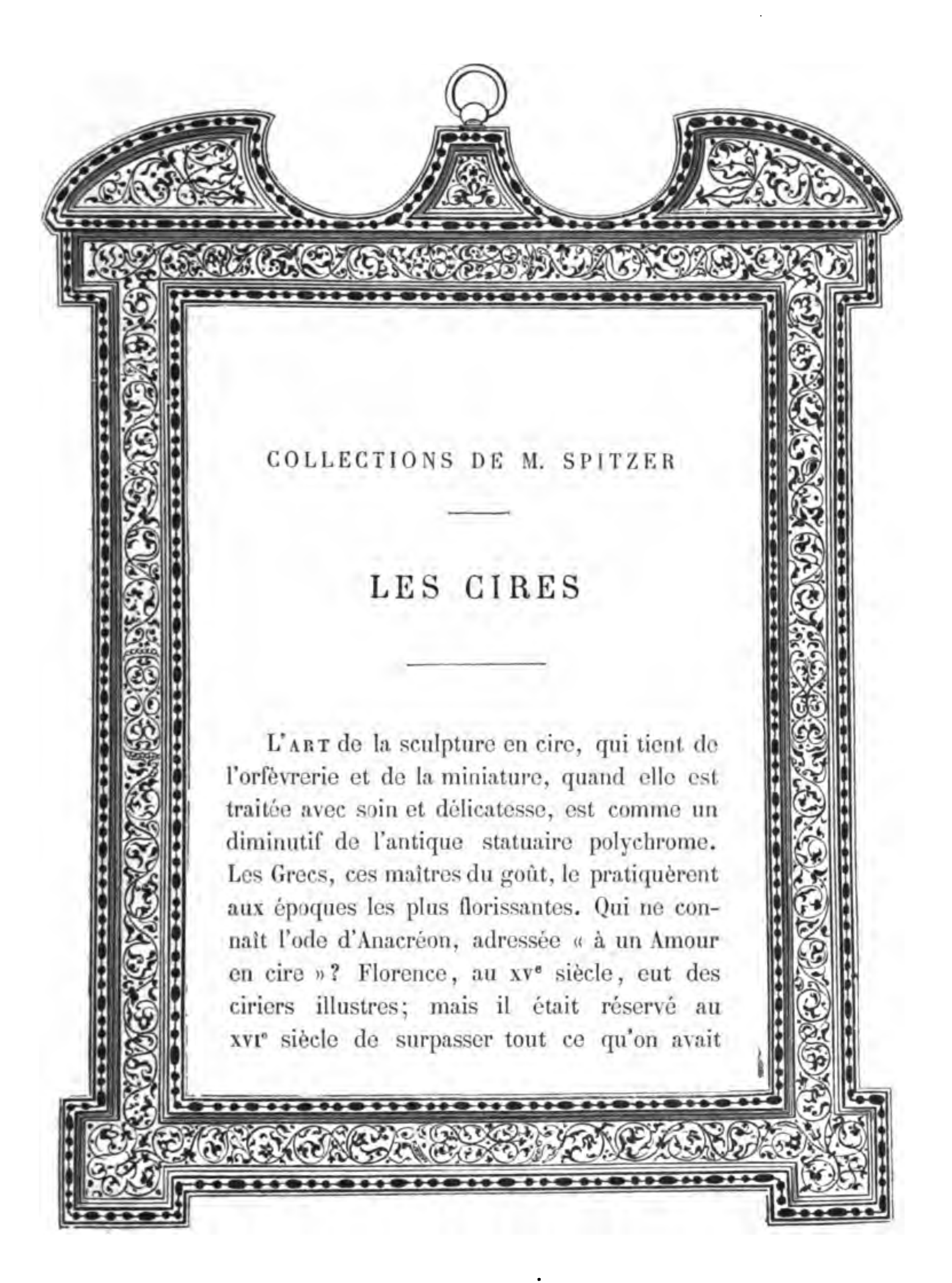
Quant aux habitants des galeries, à part Vincent, le seul, pensons-nous, qui reçut, en échange de son logement du Louvre, un nouveau brevet de résidence gratuite, ils s'éparpillèrent dans la ville. Mais, surpris par le décret impérial, où iront-ils, dispersés, porter leurs pénates frappés d'expropriation? Où sont-ils allés? Vernet, au numéro 34 de la rue de Lille; Gounod, au numéro 11 de la place Saint-André-des-Arts; la belle mademoiselle Gérard, rue Neuve-des-Petits-Champs, numéro 18; Hue, rue de Cléry, numéro 96; Bervic et les Fragonard, rue de Grenelle-Saint-Honoré; Moitte et le fils de Vien, quai Malaquais; Buache et Régnault, rue Guénégaud. Pajou s'en va loger rue Jacob; Bossut, non loin de là, rue des Petits-Augustins; Isabey, rue des Trois-Frères; Dumont le miniaturiste, rue des Fontaines; Mme Coster, à côté, rue des Bons-Enfants, et les époux Mentelle emménagent auprès du Louvre, au numéro 2 de la rue du Doyenné. Séparations douloureuses et soudaines, tristesses imprévues, voisinages rompus, chères habitudes, douces intimités à jamais brisées! Dépaysés hors du Louvre, Parisiens étrangers dans Paris, tous regrettèrent sincèrement, profondément leurs demeures si incommodes des galeries, avec la grande vue sur la rivière, le long corridor animé d'enfants qui jouent, d'amis, de visiteurs, de curieux sans cesse allant et venant; avec la vie journalière presque en commun, confondant vingt familles dans les mêmes misères et les mêmes deuils, dans les mêmes joies et les mêmes retours de bien-être. Tous s'étaient éloignés, les regards pleins de larmes, le cœur gonflé d'amertume, de ces lieux où chacun avait espéré mourir, où ils avaient été malheureux ensemble, attendant des jours meilleurs et la réalisation de leurs légitimes espérances de fortune et de gloire.

OLIVIER MERSON.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1272]



COLLECTIONS DE M. SPITZER

LES CIRES

L'ART de la sculpture en cire, qui tient de l'orfèvrerie et de la miniature, quand elle est traitée avec soin et délicatesse, est comme un diminutif de l'antique statuaire polychrome. Les Grecs, ces maîtres du goût, le pratiquèrent aux époques les plus florissantes. Qui ne connaît l'ode d'Anacréon, adressée « à un Amour en cire »? Florence, au XVe siècle, eut des ciriers illustres; mais il était réservé au XVIe siècle de surpasser tout ce qu'on avait

produit jusqu'alors dans ce genre attrayant de plastique. En effet, les ouvrages en cire de la Renaissance, petits chefs-d'œuvre d'imitation et de caractère, égalent quelquefois les camées antiques, et sont recherchés, comme des joyaux d'art, par les amateurs. Voilà pourquoi M. Spitzer, dont les célèbres collections témoignent d'une grande magnificence et d'un goût éclairé, a réuni dans deux de ses vitrines une intéressante série de cires, pour la plupart du XVIe siècle, admirable époque qui, selon le mot de Michelet, rappelle aux amis du beau l'avènement d'un art nouveau et le libre essor de la fantaisie.

Les artistes français, allemands et italiens ont surtout excellé à modeler ces « belles inventions de *cirgraphie* », ou plutôt de *cérographie,* comme on disait alors en France. Les cires de M. Spitzer offrent des spécimens charmants de ces diverses écoles.

Commençons par les cires italiennes.

Les artistes de la péninsule, tels qu'Alphonso Lombardi de Ferrare, Jean-Baptiste Sozzini de Sienne, le Rosso de' Guigny de Florence, appliquèrent de bonne heure et avec succès la céroplastique à des portraits, dans le genre des portraits-médaillons des artistes allemands, ou à de ravissantes petites compositions remplies de grâce, d'élégance et de sentiment. Nous en donnerons pour preuve plusieurs médaillons d'hommes et de femmes, en costumes ornés de perles, du plus charmant caractère, parmi lesquels on remarque notamment l'empereur Rodolphe II d'Autriche et sa femme Éléonore. Rien de délicieux comme ces deux portraits historiques, modelés de profil avec le plus grand soin et précieux comme des bijoux. Le prince, en costume d'apparat, porte une riche cuirasse couverte de ciselures dorées ; sa femme, également en grand costume rehaussé de bouquets de perles, a le cou entouré d'une large collerette tuyautée formée par trois rangs de calices de fleurs, qui fait on ne peut mieux ressortir la fraîcheur de son visage, frappant d'expression et de vérité. On serait tenté vraiment, en admirant ces petits chefs-d'œuvre, de les attribuer au fameux céroplaste florentin Alessandro Abondio, élève de Michel-Ange, et qui travailla précisément pour l'empereur Rodolphe, à Prague, où il mourut. Ajoutons que Rodolphe II fut un des plus grands amateurs et collectionneurs de son temps. On a vendu dernièrement des objets d'art qui lui ont appartenu.

Si, comme nous l'avons dit tout à l'heure, les modeleurs italiens ont excellé dans le portrait, comme le prouveraient encore au besoin les trois superbes cires de Philippe II, d'Élisabeth de France, sa femme, et de don Carlos, ils n'ont pas moins réussi à faire de charmants petits tableaux de genre travaillés en haut-relief, tels que la jolie scène représentant, au



FAMILLE VÉNITIENNE, CIRE DU XVI[e] SIÈCLE.

(Collection de M. Spitzer.)

milieu d'un paysage, une Hélène moderne enlevée par un nouveau Pâris. Le corps de la jeune femme à moitié nue, modelé comme un camée, est délicieux de grâce, d'élégance et d'abandon, et la draperie, ornée de perles et d'émeraudes, fait admirablement ressortir la morbidesse des chairs. Vient ensuite une cire très originale du commencement du xvie siècle, offrant le portrait d'une noble dame vénitienne ou florentine vue à mi-corps et tournée vers la droite, dont le type archaïque rappelle celui des statues cypriotes. La coiffure ainsi que le costume, qui laisse à découvert le bras et la poitrine, sont rehaussés de perles fines et de pierreries, absolument comme sur une cire analogue du musée Sauvageot, au Louvre. On ignore le nom de cette patricienne; on ne connaît pas davantage le nom du modeleur. Peu importe! Ne suffit-il pas que l'arrangement harmonieux de l'ensemble, le ton frais et rosé des carnations, en fassent une œuvre exquise, pleine de naïveté et de charme?

Mais l'œuvre la plus importante est sans contredit la grande cire vénitienne du xvie siècle, représentant un seigneur, sa femme et leur enfant. Nous sommes évidemment là en présence d'un petit tableau de famille dont les figures, après trois cents ans, sont encore aussi vivantes que si la cire sortait des mains de l'artiste. La physionomie souriante du père, l'air heureux de la mère, le regard attentif du pétulant bambin assis sur le bord d'un guéridon et que ses parents maintiennent pour empêcher tout mouvement d'impatience, comme cela a lieu parfois aujourd'hui chez nos photographes, prouvent que les trois personnages posent devant l'artiste chargé de reproduire leurs traits. Cet artiste est-il l'auteur de la cire en question? Nul ne le sait. Au reste, il n'a pas pris la peine de signer son ouvrage, tout merveilleux qu'il fût. Quoi qu'il en soit, la magnificence des costumes parsemés de pierreries, dans lesquels entrent des étoffes à fleurs et à ramages parfaitement imitées, la richesse des tentures, des rideaux et des tapis qui ornent l'appartement, tout rappelle à l'esprit le luxe des grands patriciens de Venise à l'époque de sa splendeur, tels que les a représentés Paul Véronèse.

Signalons, pour terminer, deux ravissants modèles d'arabesques en cire pour bijoux, d'une finesse inouïe, comme en exécutaient alors les orfèvres florentins, et arrivons aux cires françaises.

Avec le peintre François Clouet, qui modela en cire, comme on sait, les effigies funèbres du Dauphin (1536), du duc d'Orléans (1545), de François Ier (1547) et de Henri II (1559), Philippe Danfrye père et fils furent les rénovateurs de la céroplastique en France au xvie siècle. Ces deux excellents artistes, qui travaillaient « d'après le vif en cire », pourraient bien avoir pétri de leurs doigts délicats les deux médaillons présu-

més du duc et de la duchesse de Lorraine Henri de Guise, d'autant plus qu'un de ces médaillons est peut-être le même que le « portrait en cire, enchâssé d'ébène, de M. le duc de Lorraine », décrit dans l'*Inventaire de Catherine de Médicis*. Le premier médaillon reproduit de profil le buste du célèbre duc, plus connu sous le nom de *Balafré*. Sa tête, tournée à droite, annonce la rudesse; les traits sont fortement accusés; la chevelure, courte ainsi que la barbe, est en rapport avec la simplicité du costume,



HENRI DE GUISE, DIT LE BALAFRÉ, CIRE DU XVIe SIÈCLE.

(Collection de M. Spitzer.)

tel qu'il convient à un chef de ligueurs. Somme toute, l'ouvrage est largement traité et l'artiste a su en faire une œuvre de valeur.

Le médaillon de Catherine de Clèves est plus intéressant encore. L'épouse du célèbre roi de la ligue y est représentée dans le riche costume du temps de Henri III. Le travail en est exquis et remarquable par le style et la finesse. Le profil est délicat; les cheveux, coupés courts, sont frisés comme ceux des mignons, et le collet montant du vêtement, brodé et enrichi de perles, encadre gracieusement le visage à la carnation pleine de fraîcheur.

Si maintenant le lecteur désire passer à un genre de céroplastique plus sérieux, il suffira de jeter les yeux sur une grande cire représentant Charles II, roi d'Angleterre. Debout près d'une fenêtre, botté et éperonné, le prince tient une canne dans sa main droite; un casque posé sur une table recouverte d'un tapis sert d'appui à sa main gauche. Ce portrait est d'une exécution large et sévère; on y sent l'habileté d'une main habituée au grand art. C'est pourquoi nous ne serions pas éloigné de l'attribuer au fameux céroplaste Antoine Benoist. C'est Antoine Benoist, dit l'abbé de Marolles dans son *Livre des peintres et des graveurs,*

> Qui fait toute la cour si bien au naturel
> Avecque de la cire où se joint le pastel.

En effet, l'académicien Benoist, devenu célèbre par son admirable médaillon en cire de Louis XIV, au Musée de Versailles, fut appelé en Angleterre par Jacques II, et y fit avec succès plusieurs bustes en cire. Mais, avant ce voyage, il a pu fort bien travailler pour Charles II, prédécesseur de Jacques II et envoyer à l'étranger les portraits en cire qu'il exécutait à Paris, soit d'après une estampe, soit d'après une médaille ou une miniature.

D'un tout autre aspect sont les produits de l'école allemande du XVIe siècle, dont M. Spitzer possède de très remarquables spécimens. Le médaillon du célèbre réformateur CALVINVS, ainsi que le petit tableau en haut relief représentant « Érasme de Rotterdam », comme l'indique l'inscription placée au bas du portrait, montrent tout ce qu'il y a de patience, de minutie et de recherche dans cet art savant et compliqué, qui est le propre de quelques vieux maîtres bavarois. Le spirituel auteur de l'*Éloge de la Folie* est représenté assis devant une fenêtre de son cabinet de travail. La main droite, appuyée sur un pupitre aux ornements de style gothique, tient la plume d'oie avec laquelle il trace peut-être une des jolies épîtres latines qui rendirent sa réputation européenne. Une autre plume d'oie, taillée comme la première dans une fine lamelle d'ivoire et faite pour être vue à la loupe, est posée dans un encrier à quatre pans. Sous le pupitre se trouvent quelques livres entr'ouverts que le savant vient de consulter, tandis que sur une tablette adossée au mur sont rangés méthodiquement plusieurs volumes.

Ajoutons à cet intéressant tableau, précieux comme une miniature, un grand et beau portrait en pied de *Rominus Paumgartner,* d'Augsbourg, traité dans la manière d'Holbein, et l'on aura une juste idée de l'art des Laurenz Strauch, des Wenceslas Müller, des Christian Mahler, tous trois

de Nuremberg, et de plusieurs autres ciriers allemands de la même époque qui sont restés inconnus, et auxquels on doit de charmants petits tableaux de genre, de jolis médaillons ou de superbes portraits, comme ceux que nous venons de décrire.

N'oublions pas deux intéressants sujets flamands du XVIIe siècle, représentant des buveurs en goguette. Faites à l'imitation des scènes bachiques d'Ostade ou de Téniers, ces deux dernières cires, spirituellement



CATHERINE DE CLÈVES, CIRE DU XVI[e] SIÈCLE.

(Collection de M. Spitzer.)

traitées, contrastent singulièrement, par leur laisser-aller et leur franche allure, avec l'élégance correcte et recherchée des ouvrages de la Renaissance.

En résumé, l'examen des cires de M. Spitzer nous amène à la conclusion suivante : l'art de la céroplastique polychrome comprend trois écoles principales, l'école italienne, l'école française, l'école allemande. L'école italienne, la première dans les arts qui touchent à la peinture, a encore ici la suprématie. Sa recherche constante du beau, la grâce naïve des personnages qu'elle met en scène, le charme et la plénitude de ses con-

ceptions, où l'exquise pureté de la forme rivalise avec la touche moelleuse d'un modelé digne de l'antique, sont les qualités hors ligne qui la distinguent. L'école française a moins de perfection, mais plus de souplesse; son style élégant et gracieux est clair et vif comme son langage, et l'ébauchoir acquiert entre les mains de ses artistes une légèreté qu'eux seuls possèdent. Quant à l'école d'outre-Rhin, plus primesautière, plus savante et non moins habile, elle se complaît dans la difficulté vaincue, dans une trop grande recherche des détails, mais cette particularité ne nuit point chez elle à la sérénité de l'expression quand son style hardi, qui ne manque ni d'originalité ni de grandeur, se ressent de l'influence des grands maîtres, notamment d'Holbein et d'Albrecht Dürer.

Comme on le voit, chacune de ces écoles brille par des qualités diverses qui leur sont propres. Il faut donc rendre grâce à M. Spitzer d'avoir su les apprécier à leur valeur, en réunissant dans sa collection une série unique de cires que le Musée de Cluny ou le Louvre seraient heureux de posséder.

SPIRE BLONDEL.

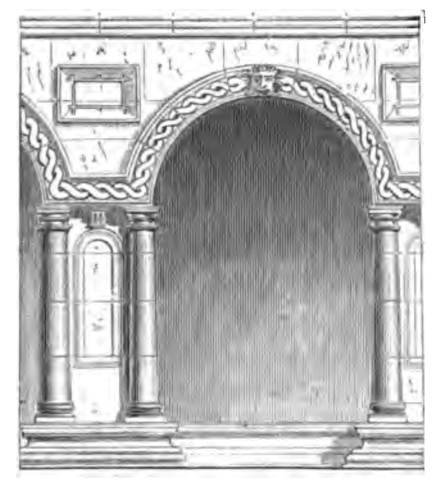


LA CONSERVATION ET LA RESTAURATION

DES

MONUMENTS HISTORIQUES

(DEUXIÈME ARTICLE [1])



S'IL a paru indispensable de proportionner le crédit dont disposait la Commission des monuments historiques aux besoins toujours plus nombreux qui se révélaient de toutes parts, il serait temps enfin de conférer à cette institution, dont l'utilité est indiscutable, tous les pouvoirs qui doivent compléter l'efficacité de son action préservatrice. En effet, la mesure du classement, qui semblerait être une garantie suprême pour défendre contre toute atteinte un monument qui en est l'objet, manque très souvent son effet, parce qu'elle est restée jusqu'à présent dépourvue d'une sanction légale et

1. Voir le premier article, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIII, p. 207.

Dans cet article, une erreur a rendu incomplète la composition de la Commission des Monuments historiques.

Cette Commission est composée comme il suit : M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, président; M. le sous-secrétaire d'État des beaux-arts, premier vice-président; M. Antonin Proust, député, deuxième vice-président; M. de Ronchaud, secrétaire général de l'administration des beaux-arts, 3e vice-président. —

que notre législation, complète sur tant de points, reste encore muette sur la question si importante de la conservation des monuments historiques. Certes, le nombre est grand des édifices que le défaut de surveillance des autorités locales a livrés à des mains inhabiles, qui ont doté ces édifices de restaurations plus funestes, voire même plus dangereuses, que les ravages du temps. Mais ce qui est plus déplorable encore, c'est que des actes de vandalisme puissent s'accomplir malgré les énergiques protestations de l'administration supérieure, sans que celle-ci ait à opposer aux démolisseurs les conséquences d'un texte de loi. Pour conjurer le danger des mutilations, le Ministre compétent rappelle chaque année, par de nouvelles instructions, les obligations résultant du classement d'un monument, et spécialement la défense d'entreprendre aucun travail de restauration sans l'autorisation préalable de la commission. Mais ces prescriptions, dont la violation ne peut être réprimée légalement dans l'état actuel de notre législation, restent parfois dans l'oubli et laissent alors une échappatoire à des travaux mal conçus, déplorables au point de vue de l'art quand ils ne compromettent pas gravement l'existence même du monument, et dont parfois on impute injustement la responsabilité à la Commission des monuments historiques, qui s'est opposée de tout son pouvoir à leur exécution. C'est ainsi que nous avons perdu bon nombre de monuments, soit qu'ils aient été l'objet de restaurations maladroites, soit qu'ils aient été détruits, comme par exemple l'ancien Hôtel-Dieu d'Orléans, par suite de l'opiniâtreté du Conseil général du Loiret et du Conseil municipal d'Orléans, qui n'ont voulu tenir aucun compte des remontrances qui leur étaient faites; ou bien encore comme l'ancienne église de *Sainte-*

Membres : MM. le Préfet de la Seine; le Directeur général des cultes; le Directeur des bâtiments civils; Abadie, architecte, membre de l'Institut, inspecteur général des édifices diocésains; de Baudot, architecte, inspecteur général des édifices diocésains; Bœswillwald, architecte, inspecteur général des monuments historiques; de Caix de Saint-Aymour; Charton, sénateur; Darcy, architecte; Dreyfus; Gautier, architecte contrôleur des travaux des Monuments historiques et des édifices diocésains; Geoffroy Dechaume, statuaire; Laisné, architecte; Lameire, peintre-décorateur; de Lasteyrie, professeur à l'École des Chartes; Legrand, député; Lisch, architecte, inspecteur général des monuments historiques; Lockroy, député; Lucet, sénateur; Henri Martin, sénateur; de Mortillet, conservateur-adjoint du musée de Saint-Germain; Ouradou, architecte; Quicherat, directeur de l'École des Chartes; Ruprich-Robert, architecte, inspecteur général des monuments historiques; du Sommerard, directeur du musée de Cluny; Steinheil, peintre-décorateur; Tétreau, conseiller d'État; Thomson, député; Viollet-le-Duc, chef du bureau des monuments historiques, secrétaire; Lucien Paté, sous-chef, premier secrétaire-adjoint; Demanget, sous-chef, archiviste, deuxième secrétaire-adjoint.

Marie des Dames, à Saintes, que la Commission des monuments historiques, soutenue dans sa protestation par Mgr l'évêque de la Rochelle, qui revendiquait cette église pour la rendre au culte, n'a pu empêcher de transformer en caserne.

A différentes reprises [1], la Commission des monuments historiques a provoqué la préparation d'un projet de loi ; mais en présence des préoccupations politiques qui absorbaient les esprits, il a semblé que la présentation de ce projet devait être ajournée jusqu'au moment où, la proposition pouvant être examinée avec plus de calme, l'importance des intérêts en question pourrait être mieux appréciée. En attendant, l'administration poursuivait ses recherches, recueillait tous les renseignements utiles, et M. le Ministre de l'instruction publique appelait sur ses travaux l'attention des délégués des sociétés savantes des départements, dans un discours prononcé à la Sorbonne, le 4 avril 1874, dont nous extrayons le passage suivant :

« Nous voyons l'incurie ou l'ignorance laisser disparaître, dans le domaine de l'histoire et des arts, des richesses à jamais regrettables. Que de monuments détruits ou mutilés, quelquefois même sous prétexte de réparation nécessaire et au nom de l'utilité publique ! Je ne désespère pas, messieurs, de mettre un terme à ces profanations. Le comité des des monuments historiques a provoqué sur ce point mon attention, et il m'a signalé, dans notre législation, des lacunes qu'il n'est peut-être pas impossible de combler. Je fais étudier en ce moment, jusque dans les chancelleries étrangères, et notamment en Italie, les mesures qu'on pourrait adopter pour protéger contre la main des hommes ce qui a résisté à l'action du temps. »

Les nations étrangères, l'Angleterre, l'Italie, l'Espagne, la Grèce, nous ont en effet devancés dans la voie de conservation de leurs richesses artistiques en prenant les mesures nécessaires pour en assurer la conservation. A Vienne, une commission centrale instituée pour la recherche et la conservation des monuments artistiques et historiques étudiait, en 1874, par ordre du gouvernement austro-hongrois, les dispositions à prendre pour empêcher la destruction et l'exportation à l'étranger des monuments et des objets d'art présentant un intérêt historique. En Danemark, en Suède, en Norvège, des lois sévères défendent de vendre à des particuliers et même de garder des objets ayant un intérêt archéologique quelconque, et prescrivent à celui qui en a fait la découverte de les offrir en vente à l'État.

1. Rapport de M. E. Baumgart, sur l'exposition des archives de la Commission des monuments historiques de France à l'Exposition universelle de Londres, en 1874.

En attendant que les Chambres françaises aient statué sur le projet de loi dont elles sont maintenant saisies et qui a pour but d'assurer, par des dispositions spéciales, la conservation de nos monuments historiques, nous examinerons ici dans quel sens de nouveaux efforts pourraient être tentés pour protéger ceux dont l'existence est actuellement compromise. Mais, auparavant, nous allons voir comment les autres nations ont traité la question qui nous occupe et sur quelles bases elles ont assis leur législation en cette matière.

L'Italie fut la première à comprendre les devoirs de conservation et de protection qu'elle devait remplir, en souvenir de sa grandeur passée, et les soins vigilants qu'elle devait prendre envers l'héritage de ses pères. Elle considéra non seulement l'importance scientifique de ses monuments au point de vue de la continuation d'études faites par des devanciers et qu'elle pouvait recommencer sur certains points, tels que le développement de l'art par l'histoire des siècles passés et de ses origines, mais encore leur importance supérieure au point de vue des leçons et des modèles qu'ils pouvaient fournir pour l'étude des différentes branches de l'art, ainsi que pour les arts industriels. En outre, elle les envisagea comme la source d'un revenu certain ; car c'est principalement à eux qu'elle doit d'être visitée chaque année par un si grand nombre d'étrangers de tous pays. Nous avons sous les yeux le texte d'une proposition de loi présentée au sénat italien pour la conservation des monuments et des objets d'art et d'archéologie, par le Ministre de l'instruction publique, M. Correnti, dans la séance du 13 mai 1872, ainsi que le rapport de la commission chargée de l'examiner. Ces documents comprennent des développements du plus haut intérêt, que nous ne pouvons malheureusement pas reproduire ici. Nous nous bornerons à en citer les principaux traits.

D'après le résumé historique que nous y trouvons de la législation sur la conservation des monuments anciens, il paraîtrait que cette question aurait préoccupé les législateurs de l'antiquité. Dès que les arts furent pris à Rome en grande considération, la nécessité de protéger les monuments amena la nomination d'un magistrat, dit *comes nitentium rerum*, auquel fut confié le soin de veiller à leur conservation. On attribue au siècle d'Auguste l'origine de cette institution. Le fait de dégrader ou de mutiler les monuments antiques constituait un délit tombant sous le coup de lois sévères; car on avait alors à réprimer l'avidité de particuliers cherchant à dépouiller les temples ou les édifices publics pour enrichir leurs demeures. Durant les premiers siècles de l'Église, il fallut lutter contre l'ardeur excessive des chrétiens à renverser les idoles, à détruire les temples et en général tout ce qui rappelait

les croyances de l'antiquité païenne. Les Goths, qu'on s'est toujours plu à faire passer pour des ennemis des beaux-arts, ne méritent pas autant qu'on est dans l'habitude de le dire la qualification de barbares que l'histoire leur a donnée. Si l'on en croit le témoignage de Cassiodore, qui vivait auprès de Théodoric, dans un ouvrage intitulé : *Formulæ comitivæ romanæ*, ce prince aurait conféré des charges pour la conservation et la restauration des constructions antiques et des monuments les plus célèbres; c'est ainsi qu'il promit cent pièces d'or à celui qui dénoncerait le voleur d'une statue enlevée à Côme, parce que, déclare Théodoric, au dire de Cassiodore, « c'était une chose trop pénible et trop affligeante de voir le nombre de monuments antiques diminuer de notre temps, alors que nous cherchions chaque jour à augmenter la décoration des villes. »

Le rapport de M. Miraglia au sénat italien, en date du 20 janvier 1873, au nom de la majorité de la commission chargée d'examiner le projet de loi, résout juridiquement la question grave de la conservation des objets d'art et d'antiquité appartenant aux particuliers, en se basant sur ce principe que si d'une part la libre disposition est la principale prérogative de la propriété, d'une autre, dans les relations sociales, la propriété individuelle ne doit pas léser les intérêts publics et privés. De l'étude des lois romaines qui dans la matière sont une source de sagesse, il résulte que la liberté absolue pour chacun de disposer de son propre patrimoine n'enlève pas au législateur le droit d'établir certaines restrictions pour la conservation des objets d'art. Un sénatus-consulte défendait, tant à Rome que dans toute autre ville, de détacher des édifices publics et privés, pour les vendre, les marbres, colonnes et autres ornements précieux. Et, pour la même raison d'utilité publique, il défendait d'en disposer à titre particulier, séparément des édifices dont ils faisaient partie intégrante.

Depuis la Renaissance, le gouvernement pontifical, grand ami des arts, n'a cessé d'édicter des mesures de prévoyance pour la conservation des antiquités et objets d'art et leur maintien au lieu même de leur origine. L'édit du cardinal Pacca, publié le 7 avril 1820 pour rappeler et renouveler les règlements établis par les souverains pontifes, est l'acte fondamental en cette matière. La première des prescriptions de cet édit est l'obligation, pour tout directeur d'établissement public, laïque ou ecclésiastique, de fournir un inventaire détaillé des objets d'art renfermés dans cet établissement, sous peine d'une amende personnelle de cent écus pour chaque objet non cité. Il nous semble que cette prescription dut rencontrer parfois certaines difficultés dans la pratique : car

elle suppose chez celui à qui elle est imposée la connaissance des choses de l'art. Si cette mesure était appliquée dans notre pays, il est probable qu'elle donnerait lieu à bien des bévues, ne fût-ce que de la part de nos fabriques de campagne, qui passent bien souvent à côté de ce que leurs églises peuvent présenter d'intéressant.

Pour armer de pouvoirs étendus la juridiction spécialement chargée de la conservation de ces monuments et objets d'art et de réprimer les infractions, la loi pontificale prononce, sous peine d'amende, l'interdiction d'aliéner tous les objets classés par la commission supérieure des beaux-arts de Rome ou par les commissions auxiliaires instituées dans les provinces de l'État; l'obligation de déclarer les objets trouvés dans les fouilles; la défense de démolir, sans autorisation, aucuns vestiges d'édifices antiques, et la prescription d'en faire un relevé graphique très exact, dans le cas où ils ne pourraient rester recouverts; l'interdiction de mutiler, d'altérer et même de déplacer les statues, bustes, bas-reliefs, etc., et de causer aucun dommage aux monuments antiques, sous peine d'une très forte amende qui vient s'ajouter à l'obligation de réparer le dommage.

La loi du sénat italien, dont nous avons parlé plus haut, n'est pas moins sévère à cet égard. Toute contravention aux règles établies est punissable d'une amende de 500 à 3,000 livres, à laquelle les tribunaux peuvent ajouter encore d'autres peines spécifiées dans l'article 35 de la loi, sans préjudice des dispositions de l'article 304 du code pénal pour les dégradations commises aux monuments publics.

Dans le but de veiller à l'observation des dispositions renfermées dans la loi, il est institué dans chaque province une commission conservatrice consultative, divisée autant que possible en plusieurs sections correspondant aux divers règlements. Ces commissions, présidées par le préfet, donnent avis au ministre de tout ce qui est relatif à l'état des monuments et objets confiés à leur surveillance et aux mesures à prendre pour les restaurer. Elles composent, pour le transmettre au ministre, un inventaire artistique et archéologique complet des monuments, des collections et des objets d'art ou d'archéologie se trouvant dans la province et appartenant soit à l'État, soit aux personnes morales et aux particuliers.

Cet aperçu succinct de la loi italienne, si insuffisant qu'il soit pour en faire apprécier toute la sagesse, donne néanmoins une idée de ce qu'est cette loi dans son essence. En l'étudiant en détail on constate le soin apporté par le législateur à concilier le droit de propriété avec l'intérêt général et l'utilité publique. Là est évidemment le nœud de la question,

et la difficulté contre laquelle vient se heurter, aussi bien en France qu'en Italie, toute tentative de législation sur la conservation des monuments et objets d'art. Nous ignorons comment la résout le projet de loi soumis à l'approbation de nos Chambres. Mais comme il n'est pas probable que le parlement statue prochainement à ce sujet, il y aurait lieu, en attendant le vote de la loi projetée, de rechercher les voies et moyens qui permettraient d'atteindre le plus sûrement et le plus promptement possible le résultat qu'il importe d'obtenir.

La première mesure à prendre sera celle du classement qui, bien que ne créant encore aucun droit au profit de personne, aura pour effet de signaler les monuments à l'attention des propriétaires, des communes et des départements, et de prouver que leur conservation est d'utilité publique. L'administration rencontrera rarement des difficultés quant à ce qui concerne les monuments que possèdent les communes et les départements. Mais il n'en est pas de même quant à ceux appartenant aux particuliers. Pourtant, d'après un rapport de M. Tétreau[1] en date du 8 janvier 1881, il ne serait pas impossible d'en assurer la conservation. Ce rapport se résume en l'examen des mesures que, dans l'état actuel de la législation, l'administration peut prendre pour assurer la conservation des monuments mégalithiques, mesures qui peuvent s'étendre à tous les monuments historiques en général. Elles sont de trois sortes : *les primes annuelles, les subventions* et *l'expropriation.*

Par la convention qui interviendrait dans le premier cas, l'État s'engagerait à payer chaque année une certaine somme au propriétaire d'un monument, pour qu'il le conserve ; de son côté, le propriétaire prendrait l'engagement de garder intact le monument aussi longtemps que cette somme lui serait payée. L'inexécution par le propriétaire ou par ses acquéreurs, ou par ses héritiers, de cette obligation personnelle entraînerait une action en dommages-intérêts au profit de l'État.

Le système de subventions serait applicable aux propriétés des départements ou des communes, qui les percevraient soit en argent, soit en nature, pour être affectées aux différents travaux d'entretien reconnus nécessaires. En échange et comme condition de son concours, l'État serait en droit d'exiger l'engagement de n'altérer en aucune façon les monuments. L'administration pourrait en outre engager vivement les départements et les communes à acquérir les monuments de leur terri-

1. Rapport sur les mesures à prendre pour assurer la conservation des monuments mégalithiques, par M. Tétreau, conseiller d'État, membre de la Commission des monuments historiques.

toire appartenant à des particuliers et leur allouer, à cet effet, de larges subventions.

Le troisième moyen, le plus sûr et peut-être aussi le plus pratique, serait l'expropriation. L'argumentation du rapport que nous citons démontre, en se basant sur des précédents, que la loi du 3 mai 1841 sur l'expropriation pour cause d'utilité publique s'étend aux monuments historiques, et qu'il n'est pas indispensable d'avoir à faire des travaux pour obtenir le droit d'exproprier. Il y a plusieurs exemples mémorables de l'application de cette loi à nos monuments historiques.

« En résumé, dit M. Tétreau, nous pensons que même dans l'état actuel de la législation, et sans qu'il soit besoin d'attendre la promulgation d'un texte spécial, l'expropriation pour cause d'utilité publique est le seul moyen pratique d'assurer la conservation des monuments historiques. L'administration devra d'abord essayer de faire acquérir, soit par les communes, soit par les départements, ceux de ces monuments qui appartiennent aux particuliers. Pour faciliter ces acquisitions de gré à gré, le Ministère de l'intérieur, d'une part, et la Commission des monuments historiques, d'autre part, devront y contribuer par de larges subventions.

« Si les départements et les communes ne comprenant pas que la conservation de ces anciens monuments les intéresse autant qu'elle les honore, refusent de tenter leur acquisition, c'est alors à la Commission des monuments historiques qu'il appartiendra d'agir. »

Si l'indifférence et l'ignorance eussent été les seuls ennemis à combattre, nous n'aurions pas à déplorer la dispersion d'un grand nombre d'objets précieux que renfermaient les trésors de nos églises. Car à côté des mutilations justement imputables à la science fausse et au zèle naïvement convaincu de certains archéologues qui ne craignaient pas de s'improviser architectes, nous avons encore à enregistrer de nombreuses disparitions d'objets d'art que des tutelles coupables, cédant à l'appât du gain, consentirent à aliéner. L'absence d'un inventaire minutieusement établi a jusqu'à présent favorisé ces opérations illicites. La Commission spéciale dite de l'« Inventaire des richesses d'art de la France » a pour mission de dresser cet inventaire, qui permettra d'exercer à l'avenir une surveillance active sur ces objets et d'opposer une barrière infranchissable à la cupidité mercantile. Hâtons-nous d'ailleurs de dire que chaque fois que des faits de ce genre sont parvenus en temps utile à la connaissance de la Commission des monuments historiques, celle-ci s'est empressée de provoquer la résiliation et la réintégration des objets irrégulièrement vendus.

La nomenclature de tous les objets d'art que nous possédons sur notre territoire national rendra plus facile un jour l'étude de richesses artistiques assurément trop peu connues. Mais dès maintenant, grâce aux restaurations exécutées sous la direction de la Commission des monuments historiques, par les architectes qui lui sont attachés, on peut voir, en ce qui concerne la partie monumentale proprement dite, des types complets de toutes les écoles, de tous les styles d'architecture qui ont marqué les différentes époques de notre histoire. Avant de citer quelques-unes de ces belles pages dues à nos maîtres et devanciers dans cette carrière, nous expliquerons comment le programme des restaurations a été posé par la Commission des monuments historiques. Pour cela, nous ne pourrons mieux faire que d'avoir recours aux théories de celui qui, comme le disait M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, dans un discours à la séance qui suivit la mort de Viollet-le-Duc, *fut l'âme* de cette commission.

« Ce programme admet tout d'abord en principe que chaque édifice ou chaque partie d'un édifice doivent être restaurés dans le style qui leur appartient, non seulement comme apparence, mais comme structure [1]. » C'est en quoi se distingue la manière de procéder de notre temps de celle usitée aux différentes époques. Ce n'est qu'à dater du second quart de notre siècle qu'on a tenté de restaurer les édifices d'un autre âge comme nous le comprenons aujourd'hui. Aucune civilisation, aucun peuple dans les temps passés n'eurent le sentiment des restaurations de cette manière. Le moyen âge et l'antiquité, loin de reproduire exactement les formes primitives des édifices qui avaient subi des dégradations, imprimaient tout simplement le cachet du moment à ces travaux devenus nécessaires. C'est pourquoi il est aussi difficile aujourd'hui de restaurer en reproduisant fidèlement tout ce qu'on trouve, qu'en essayant de substituer à des formes postérieures celles qui devaient exister primitivement. En effet, il y a bien peu d'édifices du moyen âge qui, en admettant même qu'ils aient été construits d'un seul jet, n'aient pas subi, à diverses époques, des modifications qui en aient dénaturé l'homogénéité originaire. « Il est donc essentiel, avant tout travail de réparation, de constater exactement l'âge et le caractère de chaque partie, d'en composer une sorte de procès-verbal appuyé sur des documents certains, soit par des notes écrites, soit par des relevés graphiques. » De plus, en France, jusqu'au XIIe siècle, chaque province avait son style propre, dérivant de principes et de moyens pratiques particuliers. Les écoles formées à cette époque, tout en

1. *Dictionn. de l'Archit. franç.*, t. VIII, p. 23. Restauration.

adoptant, au XIIIe siècle, le nouveau style de l'Ile-de-France, conservèrent néanmoins un caractère local que l'architecte, chargé d'une restauration, doit connaître très exactement. Mais ce qu'il importe avant tout à cet architecte de posséder à fond et ce qui le conduira sûrement à la connaissance de tout le reste, c'est la science de la structure de l'édifice; c'est à l'acquérir qu'il doit apporter tous ses soins. Il lui faut étendre ses connaissances pratiques, s'enquérir des procédés énergiques, expéditifs et sûrs, se mettre en rapports constants avec les ouvriers, à qui il inspirera d'autant plus de confiance en face d'une besogne difficile, qu'il aura préparé à l'avance les moyens de parer à tout accident, sans délai, sans tâtonnement, sans manifester de crainte.

Nous ne pouvons entrer ici dans le détail des difficultés qui s'accumulent quelquefois en présence d'une restauration, soit qu'il s'agisse d'un parti à prendre, soit que la gravité des détériorations causées par le temps nécessite des reprises dangereuses, soit que des circonstances particulières viennent dérouter la conception la mieux entendue. Il faut donc que l'architecte se soit profondément pénétré de la structure, de l'anatomie, du tempérament (si l'on peut s'exprimer ainsi) d'un édifice : connaissances qui ne s'obtiennent que par l'expérience, en se livrant sur celui-ci au travail du médecin sur le corps humain, en le disséquant, en analysant ses diverses parties, en se rendant compte de leurs fonctions propres; en recherchant enfin, s'il est malade, ce qui lui manque pour lui rendre la santé. Avec le temps, les constructions, comme les individus, prennent des habitudes avec lesquelles il faut compter. La nature des matériaux, leur qualité, leur combinaison, le système général de structure, le degré d'élasticité de la bâtisse constituent des tempéraments différents. C'est pourquoi tels moyens de reprise qui seraient excellents dans un cas, pourraient avoir des conséquences désastreuses dans un autre.

La différence essentielle des monuments du moyen âge avec ceux de l'antiquité romaine, c'est que dans ceux-ci la structure procède par résistances passives opposées à des forces actives[1]. « Dans les constructions du moyen âge tout membre agit. Si la voûte pousse, l'arc-boutant ou le contre-fort contre-butent. Si un sommier s'écroule, il ne suffit pas de l'étayer verticalement, il faut prévenir les poussées diverses qui agissent sur lui en sens inverse. Si un arc se déforme, il ne suffit point de le cintrer, car il sert de butée à d'autres arcs qui ont une action oblique. Si vous enlevez un poids quelconque sur une pile, ce poids a une action

1. *Dictionn. de l'Archit. franç.*, t. VII, p. 27. Restauration.

de pression à laquelle il faut suppléer. En un mot, vous n'avez pas à maintenir des forces inertes agissant seulement dans le sens vertical, mais des forces qui agissent en sens opposé, pour établir un équilibre. Si ces problèmes posés au restaurateur déroutent et embarrassent à chaque instant le constructeur qui n'a pas fait une appréciation exacte de ces conditions d'équilibre, ils deviennent un stimulant pour celui qui connaît bien l'édifice à réparer. »

On le voit par cet aperçu, la restauration des monuments historiques exige chez ceux à qui elle est confiée une expérience consommée, non seulement des différents styles et des formes qu'ils ont affectées, mais encore et surtout les connaissances les plus étendues sur les procédés matériels de mise en œuvre employés à l'édification de ces monuments par leurs constructeurs primitifs. Le choix de la Commission des monuments historiques s'est naturellement porté sur des architectes que recommandaient des études spéciales faites dans ce sens, en dehors des préoccupations classiques. « Une école spéciale[1], pour ainsi dire, s'est formée sous l'égide de la Commission, et bien que la plupart de ses chefs soient arrivés aujourd'hui à une notoriété suffisante pour satisfaire les plus ambitieux, il n'en est pas un qui hésite à se rendre, au premier appel de la Commission, sur les points les plus éloignés de la France, dès qu'une dégradation est signalée, dès qu'un rapport est demandé sur l'état d'un de nos monuments.

« La Commission n'a jamais d'ailleurs prétendu exclure des travaux dont elle a mission de poursuivre l'exécution les architectes départementaux, mais, toutes les fois qu'elle reconnaît l'inexpérience des auteurs des projets soumis à son examen, toutes les fois qu'il s'agit d'entreprises importantes dont elle prend l'initiative, elle a pour devoir de signaler au Ministre les architectes qui lui paraissent offrir le plus de garanties. Les Inspecteurs généraux, membres eux-mêmes de la Commission, sont d'ailleurs chargés de visiter les chantiers et de lui rendre un compte exact de la situation des opérations en cours d'exécution. »

PAUL GOUT.

(La fin prochainement.)

1. *Les Monuments historiques de France à l'Exposition universelle de Vienne*, par M. E. du Sommerard.



L'ABONDANCE

TABLEAU DU LOUVRE PEINT SOUS LA DIRECTION DE RAPHAEL



LÉPICIÉ, en 1752, dans le tome Ier de son *Catalogue raisonné des tableaux du roi,* appelle ce charmant petit tableau l'*Abondance;* avant lui, les inventaires l'intitulaient simplement grisaille, et si le marquis de Marigny, directeur et ordonnateur des bâtiments, dans son inventaire des tableaux du cabinet du roi de 1760, commence à lui donner ce titre, il subit l'influence de 1752. Le catalogue de Lépicié est établi par écoles et noms de peintres; à Jules Romain, on trouve, entre autres sujets : « Une femme dans une niche, sous l'emblème de l'Abondance; peint en grisaille, ayant de hauteur 14 pouces (0,38) sur 11 pouces et demi de large (0,31); cette figure a été faite pour le dessin d'une fontaine; elle est posée sur un appui de pierre, au bas duquel on voit un mascaron dont une coquille forme la bouche; quoique ce tableau soit attribué à Jules Romain, on lit cependant au-dessous de la figure, Raphaël Urbinas. »

« Cette figure a été faite pour le dessin d'une fontaine » est une erreur que les notices du Muséum français répètent depuis l'an VI jusqu'à nos jours.

L'*Abondance* n'était pas à la première exposition du Muséum français décrété par la Convention nationale le 27 juillet 1793; on la trouve à la troisième, qui a eu lieu l'an VI; la notice, dédiée à l'armée d'Italie, comprend les tableaux recueillis dans la Lombardie, auxquels on a joint des peintures du cabinet du roi.

On y lit, au n° 125 : « *L'Abondance*, au-dessous est un mascaron propre à jeter l'eau; cette figure qui paraît avoir été faite pour le modèle d'une fontaine, a été tirée de Versailles; le nom de Raphaël Urbinas a engagé à ranger cet ouvrage parmi ceux de Raphaël, mais il pourrait bien être de Jules Romain, comme le veut Lépicié; ou de quelqu'autre de ses disciples ».

La dernière édition de Frédéric Villot, notice des tableaux du Louvre, écoles d'Italie et d'Espagne, nous donne : « 387. *L'Abondance*, modèle pour une fontaine, école de Raffaello Sanzio. »

Dans la notice de 1877, M. de Tauzia se contente d'écrire : « *L'Abondance*, école de Raffaello Santi, » supprimant, à juste titre, modèle pour une fontaine.

La petite Sainte famille du Louvre, — il est bon d'employer ce titre de Passavant, pour être compris des amis de Raphaël de tous les pays — se trouve avoir avec l'*Abondance* une liaison si étroite, qu'il est nécessaire d'en parler. On sait dans quels termes Félibien en fait mention dans le tome Ier de ses *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres;* il la déclare de sa plus forte manière, car, à cette époque, les Raphaël de Pérouse et de Florence étaient au second plan, le divin Raphaël était celui de Rome, du grand Saint Michel et de la Sainte famille de François Ier; aussi la petite Sainte famille était admirée en première ligne.

Il félicite grandement Adrien Gouffier, plus connu, dit-il, sous le nom de cardinal de Boisy, d'avoir pu tenir ce tableau des mains de Raphaël. D'après lui, Louis-Henri de Loménie, comte de Brienne, l'aurait eu du duc de Rouannais; nous verrons plus loin que le titre de duc de Rouannais était porté par l'aîné des Gouffier; ainsi le tableau serait sorti de la maison Gouffier pour entrer dans celle de Brienne; il n'y resta pas longtemps, car l'abbé de Brienne, l'ayant eu de son frère, en fit don à Louis XIV.

En 1873, M. Edmond Bonnaffé a remis en lumière le catalogue de Brienne (1662), et l'a accompagné des notes les plus intéressantes : singulier catalogue, où l'on ne trouve que de l'enthousiasme en latin, vers et prose, sans provenances, ni dimensions : les noms des peintres seulement, avec l'indication assez vague du sujet. M. Edmond Bonnaffé vient heureusement en aide au lecteur, en opposant à la description fantaisiste de Brienne un catalogue à la manière moderne, qui explique d'autant mieux le premier, qu'il suit le même ordre. De Brienne commence par la petite Sainte famille; il est bien de son temps, son admiration est sans bornes pour « la manière forte ». Sa description, comme tout le catalogue, est adressée à Constantin Huyghens de Zulichem, ambassadeur du prince d'Orange à la

cour de France ; elle est en prose latine. En voici la traduction littérale :

« Voyez-vous cette vierge de Raphaël qui, sans aucune tache, conçut mystérieusement le Verbe ; mère, elle est assise dans un agréable bosquet ; l'enfant divin est sorti de son berceau ; il caresse doucement le petit saint Jean, qu'Élisabeth en adoration fait approcher du Seigneur. Avec quel art ils sont dissemblables ! Combien est savante la main qui a façonné la divinité, distinguant Dieu de l'homme ! vous les diriez égaux, quand apparaît un je ne sais quoi, attestant l'auteur du monde en cet âge tendre. Hélas ! quelle destinée renferme ce petit tableau ! ici qu'Apelles, ici que Zeuxis, abaissant leur pinceau, rendent à l'Urbinate les honneurs qui lui sont dus : et que les poètes ne vantent plus Vénus, inconstante et frivole, sortant des ondes écumantes, comme la représente le peintre de Cos ; qu'ils ne vantent plus le candide Hylas, peint par un autre artiste, repoussant l'impudente naïade ; mais très illustre Huyghens, revenons à la mère de Dieu. N'avez-vous pas senti avec une certaine joie ardente et mêlée de respect votre corps et votre âme ébranlés, et la divinité véritablement exprimée dans ce tableau, puisqu'elle se montre même aux esprits ignorants ? Loin de nous la pensée de rendre les honneurs divins à ce genre de peintures ; nous devons cependant avouer que la faiblesse humaine est stimulée par cet aide de la piété. »

Ce lyrisme fait penser à Vasari dans certains passages de la vie de Raphaël ; aujourd'hui qu'on a repris goût à l'expression mystique et à ses interprètes, parmi lesquels nous plaçons le Sanzio, surtout à son commencement, il est hors de propos, et nous dirons avec nos contemporains que ce tableau est très italien par la joie des enfants et le respect des deux femmes pour l'enfant-Dieu ; la prépondérance de la Vierge dans l'ensemble des figures est heureusement exprimée, sa mélancolie pleine de dignité confirme la sainteté de la scène.

Vasari n'a pu voir ce tableau, il eût été de son goût.

Quatremère de Quincy, qui était partisan de la « manière forte » de Raphaël, l'admire beaucoup ; nous lisons dans son *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël :* « Il y a dans ce tableau une grande vigueur de ton, un pinceau très soigné ; l'ensemble de la scène présente, dans l'agencement du groupe formé par les quatre personnages, dans la grâce des attitudes et l'expression des têtes, une des plus aimables conceptions qu'ait produites l'imagination de Raphaël. »

Nous pouvons ajouter avec Passavant et d'autres, mais sans oser désigner comme eux l'élève qui a travaillé au tableau, que la tête de la Vierge est trop grosse, son pied droit trop petit, et cependant, avec les enfants et la sainte Élisabeth un peu sacrifiée, ces défauts ne sont pas choquants.



A. Didier del. Héliog. P. Dujardin

L'ABONDANCE

(Grisaille, au Musée du Louvre)

Gazette des Beaux-Arts Imp. Eudes

Par M. Edmond Bonnaffé nous savons qu'en 1662 cette peinture faisait partie de la galerie du comte de Brienne, qui a ainsi daté, en latin, la fin de son catalogue : ***Lut. Paris. IV Eid. octobr.*** CIϽ. IϽC. LXII ; soit Paris, le 29 octobre 1662.

Par Félibien, on conclut facilement qu'en 1669, ou avant, elle existait dans la collection royale ; en effet, la dédicace du premier volume des entretiens, volume qui traite de la petite Sainte famille, est adressée à Colbert, et il y énumère les titres de son protecteur ; comme il ne parle pas de la marine, dont il a été chargé en 1669, il est certain qu'à cette époque, ou avant, la petite Sainte famille était déjà dans le cabinet du roi ; de plus, il nous apprend qu'elle y était entrée avec sa couverture, un petit volet de bois, peint et orné, suivant lui, d'une manière aussi agréable que savante.

Cette observation a fait supposer à Passavant, en raison des dimensions de l'*Abondance*, qui sont celles de la petite sainte famille, qu'elle pourrait bien avoir été ce petit volet ; malheureusement, Félibien le décrit d'une manière incomplète, ne disant même pas qu'il était une grisaille.

Nos recherches faites aux Archives nationales élucident la question ; l'étude des inventaires des tableaux du roi antérieurs à celui, toujours cité, de Bailly (1709-1710), nous permettra de démontrer la vérité de l'hypothèse de Passavant par deux preuves incontestables. Les manuscrits des Archives nationales nous ont fourni les documents suivants :

1° Dans l'inventaire des tableaux du roi, signé par Le Brun le 18 octobre 1683, on trouve à la peinture n° 118 : « Un tableau de Raphaël représentant Notre-Seigneur, la Vierge, sainte Élisabeth et saint Jean dans un paysage, haut de 1 pied 2 pouces (0,38) sur 11 pouces de large (0,30), avec sa bordure dorée et *une coulisse peinte de grisaille, de la même main.* »

Donc la couverture dont parle Félibien était une grisaille, et comme on l'a dit de la même main, à cause de l'inscription Raphaël Urbinas, c'est évidemment l'*Abondance*.

2° Un autre inventaire, sans date ni signature, nous donne à Raphaël, même n° 118 : « Jésus-Christ, la Vierge, sainte Élisabeth et saint Jean, haut. 1 pied 2 pouces (0,38), larg. 11 pouces (0,30), et *une coulisse de grisaille aussi de Raphaël servant de couverture au tableau*, laquelle coulisse fait un tableau séparé. » Deuxième preuve que l'*Abondance* est ladite coulisse ; et nous voyons la tendance à séparer ces tableaux si dissemblables. Le fait de couverture serait resté clair, si, au lieu d'une élégante figure renaissance, avec emblèmes, on eût peint les armoiries du cardinal de Boisy supportées par des génies à droite et à gauche ; notons

que le nom de Boisy s'écrit ainsi, la signature du cardinal existant plusieurs fois aux manuscrits de la Bibliothèque nationale. Sans démontrer encore les emblèmes, n'est-il pas probable que, formant la couverture du tableau, ils ont trait au cardinal; que signifierait une couverture indépendante et du tableau et de son premier possesseur?

3° A la date du 1er novembre 1695 : « Mémoire des tableaux qui sont exposés dans les appartements du château de Versailles. Petit cabinet : (entre autres tableaux) la figure en grisaille de Raphaël (sans mesures). Galerie : (entre autres tableaux) n° 118, la petite Vierge de Raphaël (sans mesures). ».

Le même n° 118 indique que c'est la petite Sainte famille, et voici le tableau et sa couverture plus séparés encore, placés chacun dans une salle différente; la grisaille est certainement encadrée déjà, il n'est plus question de couverture à coulisse, et, pour la première fois, on parle d'une figure.

4° Nous arrivons, toujours par les Archives nationales, à l'inventaire général des tableaux du roi en 1709-1710, signé du sieur Bailly, garde desdits tableaux. A Raphaël, on trouve pour la petite Sainte famille, Versailles, petite galerie du roi : ... « Un tableau représentant la sainte Vierge tenant le petit Jésus, et sainte Élisabeth qui lui présente saint Jean, sur un fond de paysage, figures de 12 à 13 pouces (0,33 à 0,35) ayant de hauteur 13 pouces 3/4 (0,37) sur 10 pouces 3/4 de large (0,30), peint sur bois, dans sa bordure dorée. »

Puis, à Jules Romain, après plusieurs autres tableaux, Versailles, petite galerie du roi : « Un tableau représentant une figure de grisaille de 9 à 10 pouces (0,25), ayant de hauteur 13 pouces 1/2 (0,37) sur 11 pouces de large (0,30), dans sa bordure dorée. »

C'est bien l'*Abondance;* Bailly donne pour la première fois ses dimensions et la hauteur de la figure 0,25; il l'a classée, mais sans titre, parmi les œuvres de Jules Romain.

5° Vient ensuite, provenant encore des Archives nationales, le dernier inventaire des tableaux du cabinet du roi que j'ai pu recueillir, relatif à la question, ainsi : Inventaire des tableaux du cabinet du roi, placés à la surintendance des bâtiments de Sa Majesté à Versailles par ordre de M. le marquis de Marigny, directeur et ordonnateur des bâtiments, etc.... Page 27, à Raphaël : « Le quatrième tableau, qui est peint en grisaille, représente une femme qui tient une corne d'abondance; au bas de ce tableau est écrit le nom de Raphaël. »

Comme nous l'avons dit en commençant, cet inventaire plus explicite, subissant l'influence de Lépicié, signale la corne d'abondance, et doréna-

vant, par la même influence, la grisaille sera un modèle pour une fontaine, le Muséum français adoptera cette idée, et Frédéric Villot lui donnera encore ce titre dans son dernier catalogue.

Cette nymphe, dit-il en outre, tient une corne remplie de fruits; il n'y a pas un fruit, des épis de blé seulement, et en nombre très distinct; c'est une nymphe, je le veux bien, en langage du monde, à cause de sa jeunesse et de l'élégance de sa taille, mais pas au point de vue réel; les bois, les montagnes et les prairies ne sont pas de son domaine, non plus que les fleuves et les fontaines; pas d'urne, pas d'écoulement d'eau autour d'elle, pas de roseaux ou de plantes indiquant la fraîcheur du rivage; elle subit la chaleur de l'été, les champs de blé seuls la regardent; déléguée de Cérès, elle préside à la moisson; elle est certainement une Abondance, et même la principale, car sa corne d'or nous montre des épis de blé, pas autre chose. Il fait très chaud en ce temps de blonde récolte, aussi la tunique est seule, et du plus fin byssus, comme on disait au XVI[e] siècle; il est même idéal, car il est incolore, et les plis qu'il forme accompagnent gracieusement le corps sans le cacher; il serait le rêve des courtisanes romaines, mais n'a rien ici de choquant, avec la pensée du repos après avoir souffert de l'ardeur du soleil. La tête, petite, porte sa chevelure dégagée, comme il convient; l'air est sévère et même un peu soucieux; les yeux, d'une couleur légèrement verdâtre, ont une expression pénétrante qui, avec la draperie impossible en sculpture, et certaines autres colorations, éloignent l'idée d'un marbre, la position dans la niche et la teinte de grisaille faisant au premier abord penser à une statue. Elle se présente de trois quarts; le bras gauche qui tient la corne est maintenu par un support couvert de son manteau plus épais que la tunique, muni de deux cordes d'or pour passer le cou; le support repose sur une console de bronze doré; la main droite est appuyée à la hanche; les ombres portées sur la niche sont d'un bon effet. Ses pieds rapprochés couvrent un petit socle de marbre gris veiné de rouge, en forme de corbeille, qui coiffe pour ainsi dire le mascaron terminant le tableau; c'est une tête d'homme dont les cheveux et la barbe de grisaille se répandent à droite et à gauche en tire-bouchons horizontaux; ses yeux sont aussi verdâtres et très animés par la coloration des joues; l'expression est celle de la souffrance et de la colère; la bouche, démesurément ouverte et close avec effort par le creux d'une coquille, donne à ce visage fantastique l'aspect d'un masque de théâtre. Cette coquille est comme une poire d'angoisse qui met le patient hors de lui; on n'y voit pas de trou pour l'écoulement d'une source. En quoi, par suite, ce mascaron est-il propre à jeter l'eau, ainsi que l'indique la notice de l'an VI? La niche d'Atropos, dans la bordure de gauche de la

Mort d'Ananie, tapisserie de la *Scuola Vecchia*, n'est-elle pas soutenue d'une manière semblable par deux satyres? Sur la tête de chacun est une corbeille dont la forme est analogue au socle de l'*Abondance*, et, sur ces deux corbeilles, repose la partie inférieure de la niche d'où la Parque s'élance pour couper le fil.

Au-dessus du mascaron, sous le bout crochu de la corne d'abondance et faisant partie de la console, est une tête d'or représentant un satyre barbu dont le profil exprime la gaieté; son rire narquois contraste avec la colère du mascaron. Le fond du tableau, tout autour de la niche, se compose de compartiments de marbres aux couleurs variées. La partie supérieure et sphérique de la niche est garnie d'une grande coquille placée comme celle du mascaron, la charnière en haut.

A gauche, dans le bas, est un cartel sur lequel est écrit RAPHAEL, un autre se trouve à droite[1], sur lequel on lit VRBINAS. Frédéric Villot pense que cette inscription en deux parties est une signature, et elle lui semble postérieure à l'époque où la peinture a été faite; d'un autre côté, avec Passavant, il suppose qu'elle servait de couverture à la petite Sainte famille; pourquoi alors n'a-t-il pas admis que l'inscription annonce le peintre de la petite Sainte famille, comme l'imprimé sur le dos d'un volume indique le nom d'un auteur; c'est ce que je crois[2], et je présente cette appréciation avec confiance, ajoutant que le tableau et sa couverture avec l'inscription sont du même temps, et que la couverture et l'inscription ont été faites par un élève. Telle n'a pas été l'opinion de Le Brun, qui a signé l'inventaire de 1683, et d'un autre, pour lequel on ne trouve ni date ni nom; en admettant tous deux la signature ils ont contribué à nos preuves. Quel est ce Le Brun, je ne saurais le dire; en 1683, Charles Le Brun avait soixante-quatre ans.

Poussin n'eût pas admis la signature, mais il aurait pu fournir la la preuve autrement; en trouvant, comme nous, que c'est une inscription relative au-dessous, la grisaille était définie. Il pensait, en effet, que le peintre illustre qui peignait un tableau devait faire exécuter la couverture par un de ses élèves, et, justement à propos d'un Raphaël de petite dimension, la *Vision d'Ezéchiel*, pour lequel M. de Chantelou désirait un pendant de même grandeur, le *Ravissement de saint Paul*, il répond à ce dernier :

1. Pour donner à la figure de l'*Abondance* la plus grande dimension possible dans notre format, nous n'avons pas fait graver le fond du tableau, c'est-à-dire les compartiments de marbre qui bordent la niche et les cartels portant le nom de Raphaël. (N. D. L. R.).

2. MM. Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon ont émis la même opinion dans l'*Abecedario* de Mariette.

« Qu'il craignait que sa main tremblante ne lui manquât en un ouvrage qui devait accompagner celui de Raphaël; qu'il avait de la peine à se résoudre à y travailler, s'il ne lui promettait que son tableau ne servirait que de couverture à celui de Raphaël, ou du moins qu'il ne les ferait jamais paraître l'un auprès de l'autre, croyant que l'affection qu'il avait pour lui était assez grande pour ne permettre pas qu'il reçût un affront. »

Je viens de démontrer que l'*Abondance* était la couverture de la petite Sainte famille, et que son panneau fonctionnait par un système à coulisse; ces deux tableaux sont dans le Salon carré du Louvre, presqu'à la plus grande distance possible l'un de l'autre; leur rapprochement aurait de l'intérêt, et, si la grisaille était verticalement placée au-dessus de la petite Sainte famille, on pourrait se rendre compte du volet primitif, en la laissant descendre par la pensée.

Pourquoi Brienne, dans son catalogue, oublie-t-il une couverture aussi charmante? Il la possédait certainement, et, s'il s'abstient de la citer, cela ne tiendrait-il pas à son enthousiasme particulièrement religieux pour son tableau de Raphaël? Trente-trois ans plus tard, en 1695, la séparation existe dans la collection royale, et chaque sujet est placé dans une salle différente; n'est-ce pas qu'on avait oublié les emblèmes de Boisy, et aussi parce qu'en France, à cette époque surtout, n'étant plus franchement renaissant comme sous Léon X et François Ier, on trouvait qu'une belle personne si peu vêtue ne convenait pas pour couvrir une Sainte famille.

Passavant ne parle de l'*Abondance* qu'à la petite Sainte famille (tome II, n° 232); il commet une erreur en ne la classant pas parmi les tableaux attribués à Raphaël, puisqu'il admet que le Sanzio a fait lui-même l'esquisse de cette figure, et qu'il la croit peinte par Francesco Penni.

Depuis Passavant, en 1873, la gravure de l'*Abondance* a été publiée par M. A. Didier, dont nous reproduisons le dessin. Elle satisfait grandement les amis de Raphaël; aussi attendent-ils avec impatience l'estampe de la petite Sainte famille, dans les mêmes dimensions; c'est un ensemble nécessaire, et le talent du graveur, rempli d'un sentiment juste, ne leur laisse aucun doute sur une interprétation hors ligne.

Les Gouffier étaient en grande faveur sous François Ier; Benjamin Fillon, dans l'*Art de terre* publié en 1864, donne sur cette famille des détails importants; il démontre l'influence qu'elle a exercée sur les beaux-arts à cette époque, et fait observer que son illustration provient beaucoup de deux mariages contractés par Guillaume Gouffier, qui épousa d'abord Louise d'Amboise, puis Philippe de Montmorency, veuve de Charles de Melun, grand maître de France. Il eut d'elle six fils et trois filles; l'aîné, Artus Gouffier, épousa Hélène de Hangest; il fut choisi par Louis XII

comme gouverneur du jeune duc de Valois, héritier du trône ; cette circonstance aida singulièrement à sa fortune et à celle de ses frères, quand François I[er] parvint à la royauté.

Le 3 avril 1519, il fut fait pair de France et duc de Rouannais, titre que conserva par la suite l'aîné des Gouffier; et, suivant moi, c'est ainsi que la petite Sainte famille, restée naturellement à la branche aînée, fut acquise par Brienne d'un duc de Rouannais.

Le premier duc de Rouannais a conservé intactes les armes de la maison de Gouffier: d'or à trois jumelles de sable en fasce; l'amiral de Bonnivet et Adrien Gouffier, cardinal de Boisy, ses frères puînés, ont introduit dans les leurs l'élément Montmorency, qu'ils tenaient de leur mère Philippe, et leur écu était d'or à trois jumelles de sable en fasce: écartelé d'or à la croix de gueules accompagnée de seize alérions d'azur.

Tel est le blason du cardinal de Boisy dans Ciaconius, tel il eût figuré sur le volet de la petite Sainte famille, si Boisy n'eût préféré les emblèmes.

Dans le tableau de l'*Abondance*, la coquille de la niche, rappelée en petit par la bouche du mascaron, est particulière à Rome, parce que la ville éternelle compte parmi les principaux pèlerinages; comme cardinal en 1515, et légat de Léon X à la cour de France en 1519, il pouvait employer cet attribut; nous pensons que sa position de légat lui a permis d'obtenir de Raphaël son double tableau.

On voit figurer la coquille dans la salle de Constantin, au Vatican, d'une manière semblable, sur trois côtés, pour six papes, qui sont assis sur des trônes placés dans des niches terminées, comme dans la grisaille, par une grande coquille dont la charnière est à la partie supérieure.

Au chapitre XVII, intitulé : *Raphaël architecte et sculpteur*, M. Eugène Müntz, dans son ouvrage récent sur l'œuvre de Raphaël, où l'on trouve beaucoup de documents nouveaux, nous montre une vieille gravure, reproduite en fac-similé, du palais dell' Aquila, situé à Rome dans le Borgo nuovo. La façade, dessinée par l'Urbinate pour son ami Giovan-Battista Branconio d'Aquila, présente six niches au premier étage, avec les coquilles sculptées dans la partie sphérique; au centre, sont les armoiries de Léon X, dont Branconio était chambellan, et l'on peut croire que les coquilles ont trait aux deux personnages; deux aigles, pour Branconio, entourent l'écu des Médicis.

Plus tard, le cardinal Mazarin adopte la coquille dans la cour de son palais, et aussi dans la longue galerie du même palais qui aujourd'hui précède la salle d'étude des manuscrits à la Bibliothèque nationale ; elle est éclairée par huit fenêtres donnant sur le jardin de la rue Vivienne; vis-à-vis de chaque fenêtre, sur le mur opposé, est une niche de même hau-

teur renfermant un paysage; le haut des fenêtres et des niches est orné de coquilles en relief; les coquilles des niches sont soutenues par des têtes de satyres et autres, qui portent en sautoir les faisceaux de Mazarin. Les quatre murailles de cette galerie ont été peintes par Grimaldi, la voûte par Romanelli.

J'avais d'abord pensé que les deux coquilles de l'*Abondance* pouvaient avoir trait à la double coque qui forme l'élément du collier de l'ordre de Saint Michel; on appelle ainsi la petite coquille répandue en grand nombre sur la plage du célèbre rocher; mais, ayant vérifié les promotions depuis Louis XI, j'ai constaté que les princes de l'Église n'en faisaient pas partie. Sous Henri III, quand l'ordre du Saint-Esprit fut institué, neuf d'entre eux pouvaient l'obtenir, mais à l'exclusion de l'ordre de Saint-Michel; au contraire, les quatre-vingt onze autres membres étaient obligés aux deux ordres, recevant le collier de Saint-Michel avant celui du Saint-Esprit; les deux insignes se portaient ensemble; le roi était le grand-maître, et c'est ainsi qu'on voit, jusqu'en 1830, l'écu de France entouré du double collier.

Tout au commencement du règne de François 1er, Artus Gouffier et l'amiral de Bonnivet furent successivement promus daus l'ordre du roi, si envié alors; leur frère de Boisy, qui ne pouvait y prétendre en raison de ses fonctions ecclésiastiques, fut nommé cardinal le 14 décembre 1515, par une faveur sans égale, car il est seul dans la troisième création de Léon X, obtenue par le roi, à Bologne, lors de l'entrevue des deux souverains.

Le cardinal, ayant adopté en partie le blason des Montmorency, a emprunté à ceux-ci leurs emblèmes, l'abondance, la corne, les épis de blé; on peut voir ces attributs au Louvre, aux sculptures françaises du XVIe siècle, sur le monument funéraire du cœur de son cousin-germain le connétable Anne de Montmorency; d'après M. Barbet de Jouy, la colonne torse supportait une urne funéraire; la statue de l'Abondance était la seule qui accompagnât la colonne; elle tient de la gauche une corne contenant des fruits, sa main droite montre quatre épis de blé et une grappe de raisin; les statues de la Justice et de la Paix formaient à droite et à gauche des motifs détachés. On trouve sur le soubassement de marbre rouge des cornes d'abondance, des gerbes de blé, l'épée de connétable et les alérions; tous ces emblèmes sont en marbre blanc et de faible relief.

Dans la peinture, l'Abondance tient une corne d'or de laquelle sortent des épis de blé, couleur d'or, d'une proportion gigantesque et au nombre de six.

De Boisy était commendataire de six abbayes, citées dans cet ordre par

la *Gallia Christiana* et Ciaconius : Déols, dit aussi Bourg-Dieu, Fécamp, Bourgueil, Cormery, Saint-Florent de Saumur et Saint-Nicolas d'Angers.

A chaque commende correspond un épi, et les sept épis pleins, songe du roi d'Égypte expliqué par Joseph, nous reviennent en mémoire.

Ainsi, je crois avoir démontré :

1° Que l'*Abondance* a été la couverture de la petite Sainte famille;

2° Que cette peinture est un sujet d'emblèmes personnels au cardinal de Boisy.

L'*Abondance* ayant été la couverture de la petite Sainte famille, exécutée pour de Boisy, ne peut avoir trait qu'au tableau ou à sa personne; n'ayant pas de rapport avec le tableau, elle regarde le cardinal; je viens d'en donner la preuve.

Il mourut dans le château de Villendren, en Touraine, le 24 juillet 1523, et, par son testament, choisit l'église de l'abbaye bénédictine de Bourgueil, pour y placer sa sépulture, devant la chapelle de la sainte Vierge; il désigna, parmi ses exécuteurs testamentaires, ses frères Guillaume et Pierre, à savoir l'amiral de Bonnivet et l'abbé de Saint-Denis; on doit supposer qu'ils élevèrent à sa mémoire un monument important où figuraient ses emblèmes; j'espérais les y trouver.

Ayant pris des informations auprès des personnes compétentes de la localité, je me suis assuré qu'il ne reste rien de cette église, détruite à la suite de la révolution de 1789, et que le tombeau n'a pas été recueilli; j'ai dû renoncer à cette vérification, que j'aurais aimé à produire ici.

PALIARD.



UNE DEMEURE SEIGNEURIALE AU XIX[e] SIÈCLE

LE CHATEAU DE CHANTILLY ET SES COLLECTIONS

V

PEINTURE

ÉCOLE FRANÇAISE (XIX[e] SIÈCLE).



C'EST une épreuve sérieuse pour les peintures modernes de disparaître pendant quelques années, puis de se représenter tout à coup, dans une collection publique ou privée, rangées à leur ordre chronologique, à la suite ou en face de chefs-d'œuvre anciens. Combien en avons-nous retrouvés, dans les musées provinciaux ou étrangers, de ces tableaux à succès, dont l'apparition au Salon avait fait émeute, que la presse avait de toutes ses voix chantés, et la gravure reproduits par tous ses moyens, et devant lesquels nous nous sentions stupéfaits et glacés comme devant des choses mortes ! Tant sont, hélas ! étranges et fréquents ces caprices de goût et ces erreurs de jugement qui rendent une génération étrangère à celle qui la pousse, et qui se succèdent souvent en nous-mêmes avec une telle rapidité que l'homme mûr doit s'étonner le plus souvent de ses enthousiasmes de jeune homme, et le vieillard ajouter toujours quelque indulgence aux opinions de l'homme mûr ! Aussi n'est-ce pas, pour notre compte, sans quelque inquiétude que nous sommes entrés dans la galerie

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2[e] période, t. XXII, p. 369, 402, t. XXIII, p. 315, et t. XXIV, p. 193.

de Chantilly, sachant que tant d'ouvrages célèbres des diverses écoles qui se sont suivies et combattues en France depuis le commencement du siècle s'y trouvaient réunies, et craignant d'éprouver, devant tant d'images classiques ou romantiques dont le respect ou le charme vivait encore dans notre mémoire, cet amer désenchantement qui invite à douter de la gloire. Cette inquiétude, nous devons le dire, n'a pas été de longue durée. La collection a été formée avec un goût sûr et prudent, qui s'est moins soucié de la quantité que de la qualité, de la dimension que de la perfection. La plupart des artistes du XIXe siècle y donnent une très bonne note, non pas toujours la plus retentissante, mais presque toujours la plus vraie, la plus personnelle, la plus caractéristique.

Prud'hon, nous l'avons vu, y ouvre le siècle avec un charme exquis. Le grand maître d'alors, l'autocrate de la peinture républicaine et impériale, David, il est vrai, n'y paraît pas, et c'est dommage. Un beau portrait de sa main fière eût planté un solide jalon dans la série. Le sage Gérard, malgré son savoir, ne fait pas oublier cette absence. C'est pourtant un excellent morceau que la tête de *Bonaparte, premier consul*, peinte d'après nature aux Tuileries en février 1803. L'analyse est fine, l'expression naturelle, l'exécution loyale, le style sans énergie particulière, mais grave et simple. On sent à l'honnêteté du faire l'exactitude de la représentation. Tous les autres portraitistes du temps nous ont-ils trompés, ou la transformation physique du premier consul par les satisfactions de l'autorité et les ivresses de la gloire fut-elle si rapide qu'on eut peine à la suivre? Dans ce visage plein et rond, aux chairs blanches, déjà molles, où s'ouvrent paisiblement de grands yeux gris très fixes, mais un peu vagues, comment retrouver, sans recherche opiniâtre, ce masque anguleux, ferme et sec, aux yeux enfoncés et réfléchis, qui fut celui du vainqueur de Marengo? Avec quelle facilité la médaille nette et vive du condottiere italien s'est changée en médaille large et calme d'empereur romain!

> Déjà Napoléon perçait sous Bonaparte,
> Et du premier consul déjà, par maint endroit,
> Le front de l'empereur brisait le masque étroit.

Le portrait de Gérard prouve l'exactitude de la métaphore du poète, qui n'est qu'une observation sur le vif, une observation naturaliste, comme nous dirions aujourd'hui, « nous autres, gens d'étude ». Mais quand Gérard peignit le premier consul, le siècle avait trois ans, un an de plus qu'à la naissance de Victor Hugo. La brisure du masque était

déjà complète. Un vaste tableau du même baron Gérard, les *Trois âges*, un des grands succès du Salon de 1808, ne nous fait pas, à beaucoup



NYMPHE ASSISE, PEINTURE DE PRUD'HON.

(Galerie de Chantilly.)

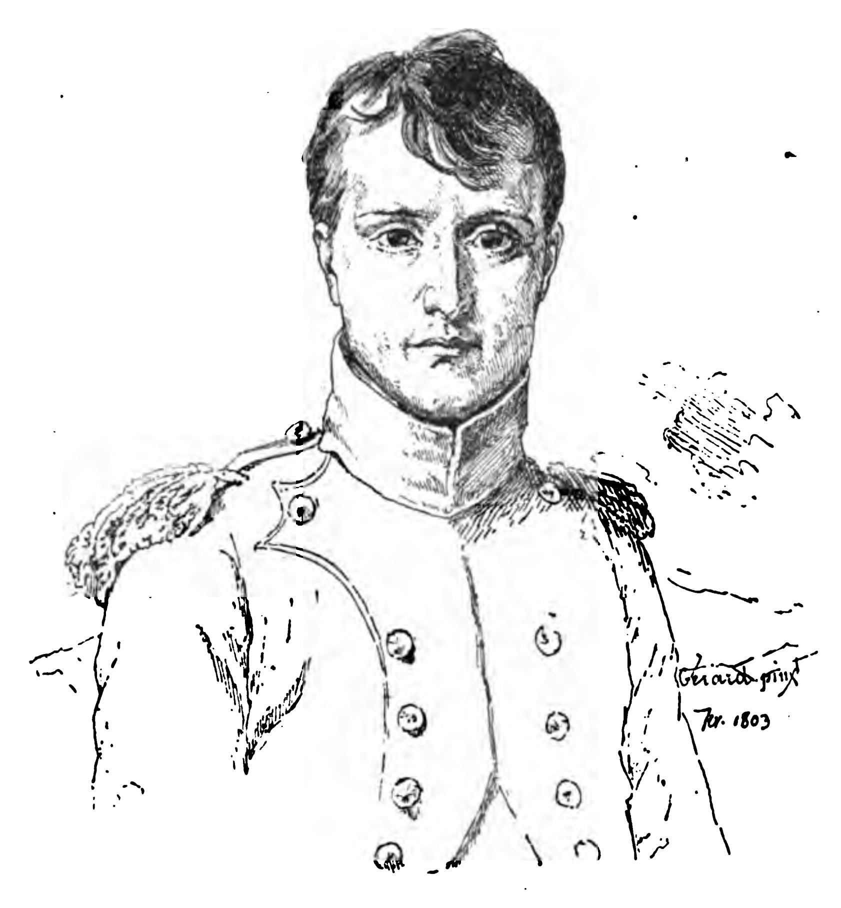
près, le même plaisir. La gravure a reproduit, à satiété, cette savante composition, équilibrée dans les règles, solennellement présentée, correctement dessinée, toute gonflée, suivant l'usage du temps, d'intentions

philosophiques. Malgré la protection de Poussin et de Lesueur, dont les *Trois âges* se réclament par des réminiscences continues, nous n'y pouvons vraiment voir qu'un effort plus laborieux qu'heureux pour dessiner en style académique un beau sujet humain autrefois peint par Titien en style naturel.

Le vrai dessinateur, le peintre de haut style qui triomphe ici, c'est Ingres. Les cinq chefs-d'œuvre qui le représentent sont trop connus pour que nous ayons à les décrire après Théophile Gautier, Charles Blanc, Henri Delaborde et tant d'autres; mais quelle bonne et forte joie de les trouver, dans un tel milieu, plus dignes d'admiration que jamais, résistant avec la fermeté des ouvrages réfléchis, savants, convaincus, à toutes les atteintes du temps, comme ils ont résisté aux injures de la mode! Dès 1804, presqu'à l'heure où Gérard peignait Bonaparte, le jeune pensionnaire de Rome peignait son *Portrait de l'auteur*, qu'ont successivement possédé le prince Napoléon et M. Reiset. Quelle virilité dans le dessin, quelle intensité dans l'expression! La volonté du caractère, ne reculant pas devant certaines rudesses, s'y imprime dans la puissance des contours, la rigueur des modelés, le parti pris des colorations autant que dans la hauteur de l'attitude, la fierté du visage, la fixité du regard. Le *Portrait de Mme Devauçay*[1], un peu postérieur, est plus étonnant encore. Sans y faiblir dans sa résolution d'accentuer les contours, même en faveur d'une jeune femme, le peintre, pour exprimer la vie, trouve des carnations tendres, toutes les délicatesses oubliées depuis les portraits florentins de Raphaël. Ingres possède déjà la plus difficile des audaces dans les périodes raffinées, l'audace de la naïveté devant la nature, l'audace de la réaction apparente qui n'appartient qu'aux âmes dédaigneuses des succès vulgaires et résolument éprises de vérité. C'est là son vrai génie, qui éclate encore dans deux œuvres, souvent discutées, parfois raillées, où le peintre, sans érudition spéciale, par le naturel élan d'une imagination sincèrement ouverte aux expressions de l'art dans tous les temps, ressuscite tour à tour l'antiquité grecque et le moyen âge avec une merveilleuse divination: la *Stratonice* et la *Françoise de Rimini*. De la *Stratonice* devait sortir toute l'école néo-grecque. Mais quelle distance entre le créateur et les imitateurs! Comme l'un est remonté, d'un essor, tout droit vers la Grèce, tandis que les autres s'attardent dans les élégances du jour, l'esprit à la mode, les allusions contemporaines! Avant que les statuettes adorables de Tanagra sortissent en foule de leurs tombes pour nous apprendre une fois de plus la grâce

1. Gravé en eau-forte dans la *Gazette*, t. XXIII, 1re période, p. 58.

antique, Ingres l'avait retrouvée dans cette délicieuse Stratonice, si gracieuse et chaste en ses fines draperies. Que dire du drame présenté avec une justesse d'attitudes où le sens plastique et le sens poétique trouvent également leur compte? La *Françoise de Rimini* montre, sur



BONAPARTE, PREMIER CONSUL, PAR GÉRARD.

(Croquis de M. F. Gaillard d'après le tableau de la Galerie de Chantilly.)

ce point, ce que pouvait le peintre. On a souvent raillé la mine burlesque du Lancilloto, le cou gonflé du Paolo; selon nous, on a eu grand tort. Ce n'était guère aux romantiques à se moquer d'eux-mêmes; Ingres, ce jour-là, était des leurs, mais il l'était sérieusement. En peignant le meurtre de Rimini, il avait l'imagination émue par les miniatures du moyen âge, comme en peignant la Stratonice, il avait cru vivre par la statuaire et les fresques antiques. La *Vénus Anadyomène*, cette œuvre sereine

que le peintre porta dans son cerveau, de 1808 à 1848, comme un idéal insaisissable de souveraine beauté, trahit peut-être, par quelque froideur, l'effort de cette longue recherche; c'est pourtant une superbe page, très caractéristique, indiquant bien ce qu'a rêvé Ingres en fait de beauté. Ces cinq toiles forment un ensemble qui permet au maître sévère de supporter sans peine le voisinage éblouissant des coloristes qui l'entourent.

Ceux des romantiques qui n'avaient pas tout à fait perdu le respect des vieillards, reconnaissaient par instants ce qu'ils devaient à Gros; ils avaient raison. Il y a là une petite esquisse des *Pestiférés de Jaffa*, si colorée et si vive, qu'on y sent grouiller déjà Géricault, Delacroix et, avec ces deux grands agitateurs, la multitude de leurs survivants. Géricault, tout à côté, ne paraît qu'avec sa dernière esquisse, un *Cheval sortant de l'écurie*, toile inachevée qu'Horace Vernet compléta en y peignant un groom. Le cheval est du Géricault, le groom est du Vernet. Chaque morceau a son mérite; mais nous ne comprenons plus guère maintenant ces collaborations posthumes. En revanche, Delacroix se montre dans le plus grand éclat de sa force dramatique avec les *Deux Foscari*. Rien n'est mieux fait que l'apparition de cette toile éclatante au milieu des toiles austères d'Ingres pour réduire à néant les partis pris d'école et proclamer, par-dessus toutes les discussions théoriques, la puissance dominatrice des imaginations libres et des âmes passionnées. C'est la splendeur de l'orage après la beauté du calme. Autant d'effervescence dans les couleurs, autant de tourmente dans les lignes chez les *Deux Foscari* que de tranquillité dans les nuances et de noblesse dans le dessin chez la *Stratonice*. Des deux œuvres pourtant sort, ici lentement, là impétueusement, une émotion qui nous pénètre à la même profondeur; car, des deux côtés, l'imagination est aussi intense, la vision aussi hardie, l'observation aussi humaine. Les langages seuls sont différents. Tandis que l'un exprime des passions encore contenues par des formes noblement rythmées et des colorations savamment assoupies, l'autre les rend, dans leur explosion dernière, par des ruptures de geste violemment heurtés et des vigueurs de tons puissamment exaltés. L'unité des *Foscari*, dans leur vigoureuse orchestration, est aussi saisissante que l'unité de la *Stratonice* dans son harmonieuse mélopée. Oui, ces deux maîtres, ces deux rivaux, si divers à l'abord, si voisins au fond, resteront dans l'avenir, comme ils le furent de leur vivant, l'honneur de notre école contemporaine! Nous pouvons les réunir dans notre reconnaissance, plaignant seulement ceux qui ne les peuvent comprendre tour à tour et n'ont pas la joie d'être aussi émus par le choral brillant des couleurs que par l'hymne pur de la forme.

Après le Delacroix dramaturge, voici le Delacroix orientaliste. Sa justesse d'observation n'éclate pas en accents moins chauds dans le *Corps de garde marocain* que son originalité d'invention dans les *Deux Foscari*. Ces trois soudards africains, pelotonnés sous d'épaisses couvertures,



PORTRAIT D'INGRES, PAR LUI-MÊME (ROME, 1804[1]).

(Croquis de M. F. Gaillard, d'après le tableau de la Galerie de Chantilly.)

dormant à pleins poings dans l'angle d'une chétive masure, qu'éclaire mal un feu de tisons fumants, ont un accent de vérité supérieure ; il n'en faut pas tant, on le sait, à l'impeccable coloriste pour faire jouer sur sa toile la lumière et la vie. La note vigoureuse que fait retentir ici Delacroix est intéressante à comparer aux notes brillantes que donnent à ses

1. Déjà gravé en eau-forte dans la *Gazette*, t. XII, 2e période, p. 496.

côtés les autres orientalistes, ses prédécesseurs ou ses successeurs, Decamps, Marilhat, Fromentin. Decamps est, à vrai dire, l'enfant gâté du logis. Il compte à Chantilly dix toiles, parmi lesquelles saute tout d'abord aux yeux le fameux *Corps de garde sur la route de Smyrne à Magnésie*, du Salon de 1834, qui appartint jusqu'à sa mort à M. le marquis Maison et atteignit, aux enchères, le prix de 80,000 fr. C'est resté un vigoureux morceau, vaillamment brossé, avec un sens vif des groupements pittoresques et des ardeurs de lumière. Il est fâcheux que la peinture, chargée d'empâtements, saturée de bitumes, ait poussé brutalement au noir, comme en d'autres toiles de ce maître compromises par une « alchimie » trop compliquée, suivant l'expression de Charles Blanc. La grâce et la finesse de ses compositions ingénieuses seront souvent, pour nos neveux, gâtées par la décomposition de ses amalgames. Les *Enfants à la tortue* et les *Enfants turcs au bord d'une fontaine*, pétris avec le même luxe de matière, subissent un peu la même altération ; les parties lumineuses, murailles, rochers, vêtements, étoffes, se solidifient et s'émaillent ; les parties simplement claires et moins chargées, telles que les chairs, s'allègent et se dérobent, les parties sombres, imprégnées de bitume, forment des saillies de plus en plus opaques. Décompositions des couleurs, trahisons des restaurateurs, à quelles catastrophes êtes-vous exposés, pauvres peintres ! On peut bien vous gâter durant votre vie, car, après votre mort, votre œuvre vous suit parfois bien vite. Le temps n'aime décidément que les sculpteurs.

Quoi qu'il en soit, malgré d'inévitables alourdissements, ces deux scènes d'enfants turcs restent des œuvres charmantes, d'un arrangement très pittoresque, d'une observation très originale, d'une facture très ferme. De la même période datent deux magnifiques paysages, où la forte impression de l'Orient se ravive dans une vision historique ou littéraire, le *Souvenir de la Turquie d'Asie* et le *Don Quichotte* qui, montrant la même bravoure d'exécution, sont peut-être exposés au même péril. Il vint cependant une heure où Decamps se défia des maçonneries aventureuses : il allégea son faire, assouplit son pinceau, comprit ce que valait l'esprit à demi-mot et la peinture à fleur de toile. Nous avons ici, de ce moment heureux, la délicieuse *Petite école turque*. Là grouille, dans un intérieur calme, sous une lumière assoupie, devant un maître peu respecté, une multitude de marmots turcs, si vivement troussés, avec des mines si drôles et des gestes si fins, que le plus délicat miniaturiste ne saurait mieux faire. Un *Porte-étendard turc* cavalcadant, tout pétillant de couleurs roses, sur son cheval blanc, dans la fumée d'un champ de bataille, nous semble aussi un chef-d'œuvre de vie, de mouvement, de



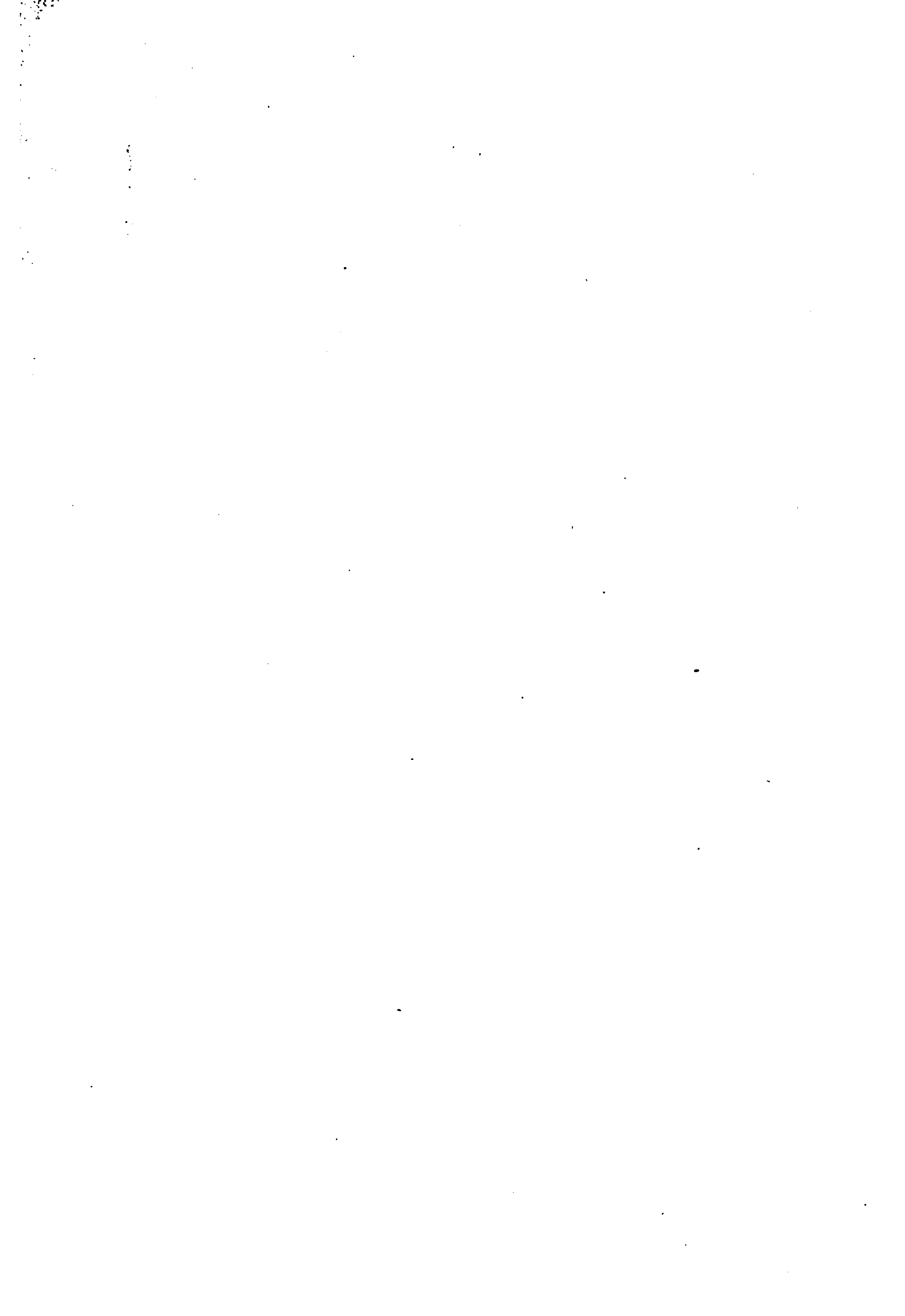
A GILBERT SC.

CHÂTEAU DE CHANTILLY

HENRI IV

Tète en cire Colorée buste en terre cuite

Imp Cadart Paris.



lumière. C'est vers 1840 que Decamps commença à secouer le préjugé de l'empâtement à outrance; aussi ses œuvres dernières, même lorsqu'elles sont d'une inspiration moins franche, semblent-elles devoir longtemps conserver cette fraîcheur d'aspect si utile aux peintres de lumière. La *Petite école* est de 1846. Le *Bertrand et Raton* est de la même année; c'est une exquise drôlerie. Quant à la *Rébecca à la fontaine*, elle porte la date de 1848. C'est une de ces tentatives ingénieuses faites par Decamps pour traduire la Bible en paysages et en costumes syriens; on y démêle une recherche de style classique qui n'était pas dans le tempérament de l'artiste, mais qui fut assez vite dans ses habitudes. Peut-être en oublierait-on sans grand'peine les figures un peu minces; on ne peut oublier ni les perspectives austères, ni l'abondante lumière, ni la sereine atmosphère au milieu desquelles se profile la blanche procession.

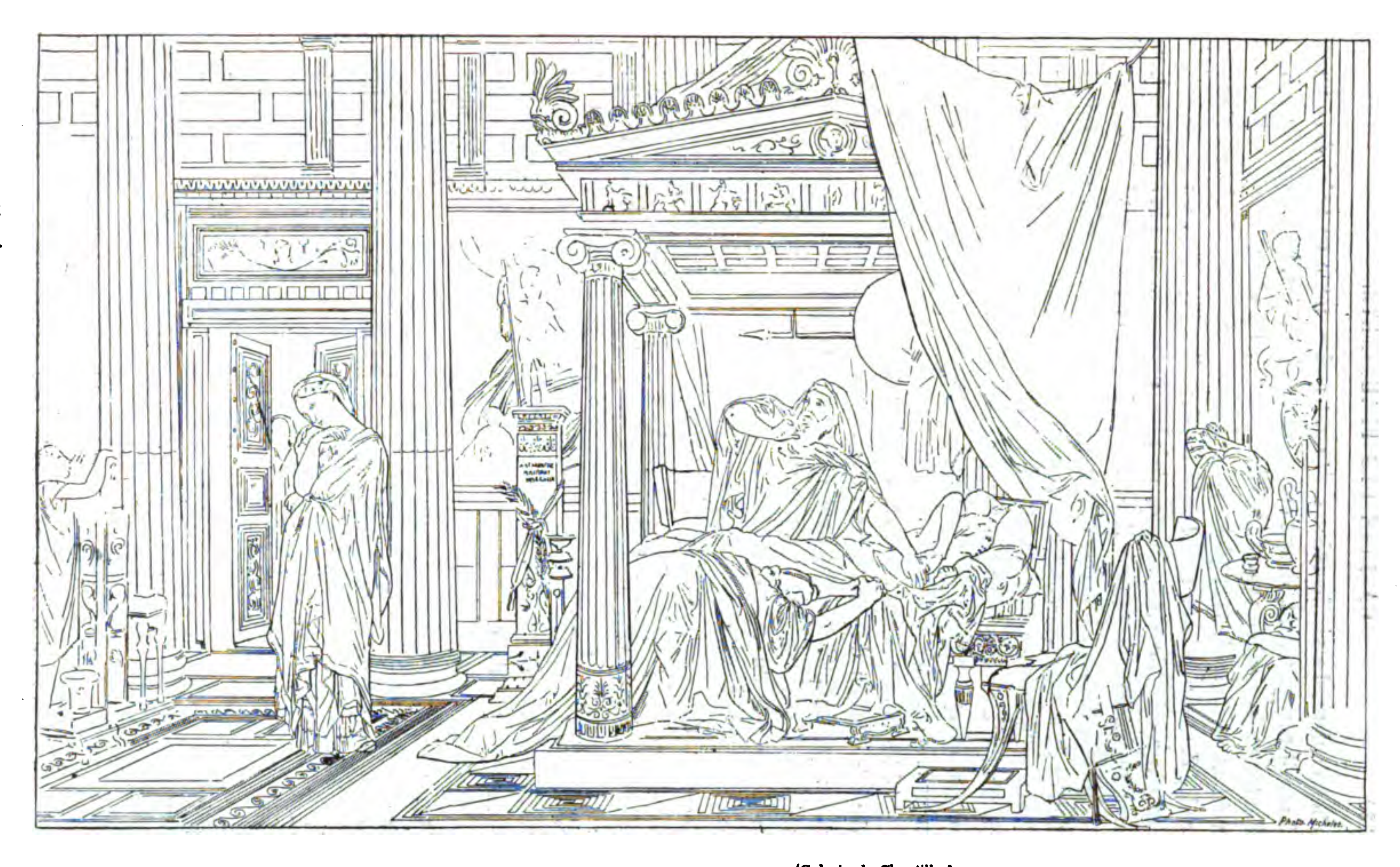
Presque tous ces Decamps viennent de la collection Maison, que traversèrent aussi leurs voisins, trois excellents Marilhat, le *Port de Rosette*, une *Vue du Caire*, les *Syriens en voyage*. Le premier, quoique légèrement bruni, ruisselle pourtant de lumière, de cette lumière tiède et douce qui n'a pas d'éclats violents, comme le soleil de Decamps, et qui dévore moins avidement les formes des choses. Un escalier blanc plongeant dans la vague miroitante, un hangar posé sur une colonnade de granit rose, une ombre rafraîchissante tombant à larges pans d'une muraille surmontée de broussailles, et, parmi tous ces jeux d'ombres et de lueurs, une foule bigarrée agitant d'autres ombres et d'autres lueurs; tels sont les principaux éléments qui composent le *Port de Rosette*. Ce sont à peu près, sauf l'eau, ceux qui entrent dans l'ordonnance de la *Vue du Caire*, plus brillante et plus intacte. La rue ici, sous ses treilles feuillues, est encore plus fourmillante et la colonnade en granit rose est une colonnade antique. On sait combien Marilhat, dont l'éducation avait été profondément classique, gardait d'affection pour tous les débris de l'art ancien, et avec quelle précision d'architecte il les reproduisait dans ses paysages, quand il avait la joie de les rencontrer. La lumière l'enchante, mais sans l'éblouir. Sous sa couleur délicatement distribuée le dessin reste toujours ferme. Peu soucieux de se faire un procédé à lui, mais patiemment acharné à l'expression complète de sa sensation, il devient original à force de respect pour la vérité et d'amour pour ses souvenirs. L'Orient l'a ravi à la fois par la beauté de sa lumière, la netteté de ses formes, le caractère de ses figures; il cherche, sans prétention ni fracas, à retrouver à la fois, dans leurs relations naturelles, lumière, formes, figures, sans rien exagérer ni rien sacrifier. La vision est moins hardie chez lui que chez Delacroix, moins vive que chez Decamps, elle est peut-

être plus nette et plus étendue. On ne peut guère voir d'étude plus fine et plus sérieuse sur l'Orient que ses *Syriens en voyage*, les uns montés sur des chameaux, les autres à pied portant les bagages, traversant d'un pas pesant et mesuré, sous un ciel chauffé à blanc, l'interminable espace du sable altéré.

A côté de ce modeste et délicat Marilhat M. Ziem, à vrai dire, semble d'abord un peu tapageur. Sa *Fontaine en Orient* est cependant un de ses bons morceaux, d'une facture peu variée, mais solide et éclatante. Quant à Fromentin, il clôt la série des orientalistes avec l'un de ses chefs-d'œuvre, la *Chasse au faucon*, où son esprit sagace a résumé, dans une composition animée, d'une harmonie à la fois forte et subtile, toutes les finesses de son observation et tous les raffinements de son habileté. Pour ce tableau aussi l'épreuve est faite; il peut prendre son rang dans la série des peintures que le temps respectera.

Géricault, Delacroix, Decamps, Marilhat ne sont pas seuls à représenter le mouvement romantique. Presque tous ceux qui s'y associèrent, de près ou de loin, se montrent par quelque côté de leur talent. La *Confidence* de Léopold Robert et sa *Femme pleurant sur les ruines de sa maison détruite par un tremblement de terre*, qui émurent autrefois toutes les âmes sentimentales, nous paraissent aujourd'hui des tableaux un peu démodés, tendres au fond, secs dans la forme. La rigidité des contours et la dureté des colorations étaient probablement ce qui servait d'excuse à Robert, auprès des élèves de David, pour le choix trop familier de ses personnages. Par un retour étrange des choses, cette rigidité et cette dureté nous gâtent aujourd'hui ses admirables qualités, son sentiment si humain, son émotion si profonde. Il faut, toutefois, aller au delà de cette première surprise; si le dessinateur est froid, l'artiste est ardent, et de son ardeur sympathique on surprend de nobles éclats dans ces deux toiles. Entre les paysans romains de Léopold Robert et les paysans romains de M. Hébert, dont voici une petite *Mal'aria*, il n'y a que la distance d'un pinceau rigide à un pinceau tendre; mais M. Hébert aurait-il pu succéder directement aux peintres de l'Empire? Léopold Robert eut le mérite de franchir le passage et de tendre la main à tous ceux qui oseraient, après lui, regarder la nature, en Italie, avec des yeux sincères.

Ary Scheffer, dans ses portraits au moins, n'a presque pas vieilli. Le portrait en pied de *S. A. R. le duc d'Orléans, prince royal, en colonel de hussards*, n'est pas d'une qualité particulière, mais celui du *Prince de Talleyrand*, fait en 1828, est un ouvrage d'un vrai mérite. Celui de la *Reine Marie-Amélie*, peint à Claremont en 1857, est un véritable



STRATONICE, TABLEAU DE INGRES. — (Galerie de Chantilly.)

chef-d'œuvre. La vieille reine exilée est assise, toute en noir, dans un fauteuil rouge, tenant, dans l'une de ses mains pâles, le portrait du roi, l'autre main tombée sur le bras du fauteuil. Le visage amaigri, bienveillant et résigné, tout plein de longues et profondes douleurs, s'encadre dans un bonnet noir bordé de dentelles blanches. On ne saurait imaginer rien de plus simple, de plus expressif, de plus poignant. Inspiré, ce jour-là, comme il ne l'avait jamais été, par la vénération et la reconnaissance, le noble artiste, que la mort approchait, réunit tout l'effort de sa science, comme dessinateur, comme peintre, comme psychologue, afin de fixer dignement une si digne image. Pour la fermeté et la liberté d'exécution ce portrait est, dans l'œuvre d'Ary Scheffer, une œuvre exceptionnelle; pour la simplicité forte et calme de l'expression, nous croyons qu'il est unique.

Si les talents d'Ary Scheffer et de Decamps furent toujours appréciés dans la maison d'Orléans, ceux d'Horace Vernet et de Delaroche ne le furent pas moins. Nous ne nous étonnons donc pas de trouver à Chantilly, de la main du premier, une étude de *Chefs Arabes*, un intéressant petit portrait du *Duc d'Orléans* (le roi Louis-Philippe) en habit bleu, culottes blanches, bottes molles, des premiers temps de la Restauration, et nous sommes heureux d'y revoir le chef-d'œuvre du second, l'*Assassinat du duc de Guise*. Quarante-cinq ans ont, sans doute, un peu assombri ce tableau celèbre, exagéré la noirceur des ombres, terni la clarté des accessoires. Le dessin de Delaroche n'a pas assez de décision ni sa peinture assez de richesses pour supporter sans quelque dommage cette tombée fatale d'obscurité. Toutefois, sous une brume un peu froide, ses rares qualités de compositeur, d'historien, de dramaturge demeurent vraiment tout entières. Si nous n'éprouvons ni l'éblouissement subit ni la poignante sensation qui nous ont arrêté court devant les *Deux Foscari*, nous nous sentons, en revanche, devant l'*Assassinat du duc de Guise*, pénétrés, peu à peu, par une terreur contenue d'autant plus durable, qu'elle s'accroît à chaque instant de la découverte de traits exacts et vifs, soit dans la mise en scène, soit chez les acteurs. Delaroche est à Delacroix, dans l'ordre pittoresque, ce que Vitet est à Victor Hugo dans l'ordre littéraire. L'un écrit en vers, l'autre écrit en prose; l'un entrevoit l'épopée, l'autre analyse l'histoire. Dans l'esprit et dans l'art il y a place pour tout et temps pour tout. L'*Assassinat du duc de Guise* reste encore la plus complète expression de l'école anecdotique et le modèle, non encore dépassé, de la composition dramatique aussi fidèle que possible aux réalités de l'histoire.

Les Français, qui n'ont pas toujours l'œil bien exigeant, ont toujours



LES DEUX FOSCARI, PAR EUG. DELACROIX.

(Dessin de M. F. Gaillard, d'après le tableau de la Galerie de Chantilly.)

l'esprit éveillé. Nous ne craignons pas la peinture un peu aigre, voire même un peu plate et dure, pourvu qu'elle dise quelque chose et le dise finement. De tout temps, nous avons été ainsi. Aussi avons-nous toujours eu, dans la peinture de genre, des artistes à succès, que les vieux Hollandais eussent un peu morigénés, mais qui perpétuent, chez nous, avec un talent spécial qui est de la littérature autant que de la peinture, la tradition de l'ironie décente, de l'observation piquante, de la mise en scène spirituelle. Boilly appartient, sans ambages, à cette famille. Il met toute son attention à la reproduction rapide et vive des attitudes, des gestes, des physionomies. Ses petits tableaux sont souvent des documents précieux. Tel est son *Café Corraza en 1820*. Nous y retrouvons, attablés sous la lueur jaune des lampes, autour d'un damier, tous les personnages typiques de l'époque : le beau libéral en pantalon blanc, habit à la française de couleur tendre avec son fier bolivar ; l'officier en demi-solde, sanglé dans sa redingote ; l'émigré, retour d'Angleterre, fidèle à ses culottes de nankin et à son tricorne. On croit lire une page de Balzac. Ce tableau de Boilly avait tenté, lors de l'invasion du Palais-Royal, en 1848, un des visiteurs anonymes, qui le dépeça et l'emporta. Les morceaux en furent retrouvés plus tard, recousus et revendus, en 1875, à M. le duc d'Aumale.

De grands efforts ont été faits de notre temps pour relever la peinture de genre en y mettant toute la somme de correction, d'éclat, de style qu'elle peut supporter, sans lui ravir aucun de ses agréments dramatiques, comiques ou poétiques. Decamps, comme coloriste, y a souvent réussi. Personne, comme dessinateur, n'a mieux fait que M. Meissonier, à la première génération, et M. Gérôme, à la seconde. Un *Dragon sous Louis XV*, en sentinelle, son mousqueton sur la cuisse, dans une campagne verte, sous un ciel lumineux, est un spécimen parfait du talent précis et net de M. Meissonier. Les allures du cavalier et de la bête sont d'une fermeté superbe, la coloration de l'uniforme rouge très brillante dans l'atmosphère pure, le dessin d'une sûreté prodigieuse. Les *Suites d'un Bal masqué* par M. Gerôme, qui furent le grand succès du Salon de 1857, sont très intéressantes à comparer avec l'*Assassinat du Duc de Guise*. Sauf la différence notable d'intérêt qu'il peut y avoir entre un Pierrot de carnaval et le grand Balafré, entre un duel de viveurs parisiens et une tragédie jouée par des acteurs de sang royal sur le corps de la France, les procédés de mise en scène et d'exécution sont à peu près les mêmes chez l'élève que chez le maître. Seulement M. Gérome insiste avec plus de fermeté sur l'expression par le dessin, et ses colorations, de nuances plus vives, d'abord sujettes à l'aigreur, trouvent jusqu'à présent un

secours avantageux dans l'action du temps qui les enveloppe, les rapproche et les réchauffe.

On pourrait citer encore un grand nombre d'autres toiles autrefois célèbres et qui restent toujours intéressantes, soit en elles-mêmes, soit comme pièces de séries. De l'école de la Restauration voici encore Charlet avec son *Soldat de la République*, Clément Boulanger avec ses *Enfants regardant sous un chou,* Eugène Lamy avec un *Déjeuner de chasseurs* et une



LE CAFÉ CORAZZA EN 1820, PAR BOILLY.

(Galerie de Chantilly.)

Promenade à Chantilly au XVIIIe *siècle*, Camille Roqueplan avec une *Vue du Val Fleury,* fine, vive, lumineuse. Les origines de Jules Dupré se peuvent étudier dans le *Port Saint-Nicolas,* œuvre de jeunesse, qui ne diffère pas sensiblement de certains Bonington et de certains Roqueplan, comme l'épanouissement de Théodore Rousseau se peut admirer dans un petit *Paysage* représentant une plaine marécageuse, devant des bouquets de chênes trapus, sous un ciel chaleureux et vibrant. M. Anastasi a plusieurs vues de l'*Étang de Commelle* et d'*Amsterdam le soir,* M. Eugène Lavielle un *Cerf au repos sous la futaie* et des *Bouleaux et Pins,* Mlle Rosa Bonheur son *Berger des Pyrénées donnant du blé à ses*

moutons, M. A. Leleux des *Bûcherons bretons*, Jules Noël une *Vue du Tréport*, Daubigny une *Vue du Château de Saint-Cloud*. Parmi les œuvres contemporaines de la dernière heure nous retrouvons à Chantilly les deux célèbres compositions de M. Protais, *Avant le combat* et *Après la bataille* une répétition, avec variantes, du *Duc d'Enghien* par M. J.-P. Laurens, enfin la vivante toile de M. de Neuville, le *Combat sur la voie ferrée*.

Pour compléter l'inventaire des peintures conservées à Chantilly il faudrait énumérer encore tous les portraits de famille, placés dans les appartements, dont les meilleurs parmi les modernes sont signés de MM. Robert Fleury et Jalabert, et dont la série vient d'être heureusement complétée par la belle toile de M. Bonnat, *Portrait de Mgr le Duc d'Aumale*; il faudrait signaler aussi la récente arrivée des peintures décoratives de M. Paul Baudry, autrefois placées dans le salon de l'hôtel Pontalba, une des œuvres les plus fraîches, les plus joyeuses, les plus délicates de la jeunesse du maître. D'autres documents non moins précieux pour l'histoire de l'art français sont accumulés dans la collection des cartons, aquarelles et dessins, une des plus nombreuses qu'il y eut jamais en France. L'examen de cette collection est un travail de longue haleine et de recherche patiente que nous serions heureux d'entreprendre un jour. En attendant, les lecteurs de la *Gazette* ne quitteront pas encore Chantilly, car M. Léopold Delisle, avec sa haute érudition, va leur faire les honneurs de la Bibliothèque et de ses admirables manuscrits.

GEORGES LAFENESTRE.



ÉTUDES ADMINISTRATIVES

(TROISIÈME ARTICLE.)

LES SALONS ET LES ASSOCIATIONS ARTISTIQUES

A L'ÉTRANGER

II

AUTRICHE-HONGRIE.



OMME l'Allemagne, l'Autriche-Hongrie est un des pays d'Europe où l'initiative privée appliquée à la création de sociétés artistiques et au développement des beaux arts, a donné les résultats les plus importants. A Vienne, à Prague, à Pesth, à Lemberg, il s'est organisé depuis cinquante ans de nombreuses associations qui ont pour but le groupement des artistes, l'organisation d'expositions périodiques ou permanentes et l'assistance mutuelle contre l'infortune et la misère. Toutes ces associations sont dans un grand état de prospérité et quelques-unes peuvent même être présentées comme modèles de sociétés artistiques. La plus importante et la plus florissante est la société des artistes de Vienne, la *Genossenschaft der Bildenden Kunstler Wiens.* Un exposé du système d'organisation et de fonctionnement de cette société n'est point inutile; on y trouvera des renseignements fort intéressants et la preuve expérimentale de l'utilité, au point de vue moral et matériel, des associations artistiques. Le comité de direction de la Société a bien voulu nous communiquer ses statuts, ses rapports annuels et la publication qu'il a fait paraître, en 1879, à propos de

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XXIII, p. 121 et 465.

l'inauguration de son hôtel; nous avons analysé soigneusement tous ces documents officiels.

La constitution de l'association des artistes de Vienne remonte à 1859. Provoquée par la réunion des deux sociétés artistiques : l'*Association d'Albert Dürer*, fondée en 1840 par M. Schwenninger, et *l'Eintracht* (*la Concorde*), fondée en 1856, elle prit immédiatement un développement considérable et, en 1861, les sociétaires, au nombre de cent soixante-dix, résolurent de se faire bâtir un hôtel particulier qui porterait le beau nom de *Maison des artistes* (*Kunstlerhaus*).

L'Empereur fit don à la société d'un vaste terrain dans un des plus opulents quartiers de Vienne, près de l'Académie des Beaux-Arts et de l'Opéra, sur la Lothringer Straat, rive gauche de la Wienn, et la construction de l'hôtel fut mise au concours; on l'inaugurait solennellement en 1868. Les frais de construction et de décoration s'étaient élevés à 281,938 florins[1]. On s'occupa à cette époque de réorganiser la société sur des bases plus larges et l'on adopta les résolutions suivantes :

1° La société dirigera elle-même les expositions de la *Maison des artistes.*

2° Il n'y aura régulièrement qu'une exposition par an; mais on laissera une salle continuellement ouverte, pour y exposer les œuvres d'art qu'on ne pourra garder que quelque temps.

3° On élira un comité de cinq membres, qui entamera, en se basant sur ces prescriptions, des négociations avec l'Association artistique d'Autriche et avec l'Association pour favoriser le progrès des arts plastiques, afin d'arriver à une entente avec lesdites sociétés.

4° On s'occupera de la création d'un casino d'artistes et on élira un comité composé de cinq membres, qui sera chargé d'étudier cette question.

Les deux associations précitées accueillirent favorablement les avances et le programme de l'Association des artistes.

La première exposition permanente eut lieu en 1869; M. Makart y envoya son tableau : *Les sept péchés capitaux.* Cette même année, on organisa la première exposition internationale, qui fut ouverte du 15 avril au 31 mai et comprit 602 œuvres d'art.

Les statuts de la société, modifiés à deux reprises, contiennent les principales dispositions qui suivent :

L'association se compose de membres ordinaires, de membres extraordinaires, de membres honoraires, de correspondants et de participants.

1. Le florin autrichien vaut 2 fr. 50.

Pour être *membre ordinaire*, il faut être artiste (peintre, sculpteur, etc.)

Les membres ordinaires sont élus à la majorité absolue et au scrutin secret dans une réunion générale de l'Association.

Les membres extraordinaires (choisis parmi les personnes qui ont prouvé leur intérêt pour l'art) sont élus de la même façon; mais leur nombre ne doit pas dépasser le tiers du nombre des membres ordinaires.

Les personnes qui ont rendu des services à l'Association, artistes distingués du pays ou de l'étranger, peuvent être nommés membres honoraires.

Tout membre ordinaire paye en entrant 10 florins pour le fonds de réserve. Il paye en outre 20 florins par an.

Les membres extraordinaires payent la même somme annuellement; mais ils versent 100 florins, en entrant, pour le fonds de réservo, à moins de décision contraire du Comité.

D'après le dernier compte rendu du Comité directeur de l'Association (1880), le nombre des membres de la Société était de 564, ainsi divisés : 23 membres honoraires, 368 membres ordinaires, 133 membres extraordinaires, 37 membres participants et 3 correspondants. Le budget de la Société pour cet exercice atteignait les chiffres suivants :

Recettes : 38,488 fl. 60 kr. y compris 786 fl. 14 kr. restant en caisse au 31 octobre 1879.

Dépenses : 35,240 fl. 60 kr. Restant en caisse au 31 octobre 1880 : 3,248 fl. 50 kr.

FONDS DE RÉSERVE

Recettes : 16,550 florins en obligations, et 3,290 fl. 68 en espèces.

Dépenses : 1,787 fl. 23 kr. en espèces.

Il restait donc en caisse, au 31 octobre 1880 : 16,550 florins en obligations et 1,503 fl. 45 kr. en espèces.

FONDS DE PENSIONS

	OBLIGATIONS		ESPÈCES	
	Florins	Kr.	Florins	Kr.
Recettes	50.910	»	2.489	98
Dépenses..................	»	»	2.462	88

FONDS DES MÉDAILLES

	OBLIGATIONS		ESPÈCES	
	Florins	Kr.	Florins	Kr.
Recettes..................	12.000	»	516	28
Dépenses.........	»	»	516	28

La Société, comme on vient de le voir, est ainsi dans une situation financière très prospère. Les expositions de 1880 ont donné les résultats suivants :

Expositions permanentes : recettes, 5,469 fl. 90 kr. On y a exposé près de 1,600 œuvres, dont 193 ont été vendues pour 25,254 fl. 50 kr.
Exposition annuelle : recettes totales, 10,840 fl. 77 k.

Trois médailles d'or ont été fondées par l'Association; elles sont distribuées chaque année à deux artistes autrichiens et à un artiste étranger. Le protecteur des expositions artistiques est l'archiduc Charles-Louis.

A propos des expositions, nous signalerons un fait piquant. Depuis un an, au moment où les artistes français viennent d'obtenir la direction exclusive du Salon et de repousser toute ingérence de l'État, la Société des artistes de Vienne, d'accord avec l'Académie des Beaux-Arts, a organisé un mouvement de pétitionnement à la Chambre des députés pour l'organisation d'expositions annuelles, sous la direction du Gouvernement, dans le genre de notre *Salon* officiel.

L'Association ne se préoccupe point seulement de l'organisation des expositions artistiques; elle fournit à ses membres un centre de réunion très agréable et donne très fréquemment des fêtes de divers genres ; elle organise des loteries au bénéfice de la caisse de secours et pour les pauvres de la ville de Vienne. La *Maison des artistes* constitue ainsi à la fois une espèce de musée temporaire des artistes vivants, un cercle de gentlemen et une société de bienfaisance. Son organisation puissante, sa prospérité et les résultats qu'elle donne en font une institution type que l'on peut proposer comme modèle. Il y a quelques mois, nous visitions la *Kunstlerhaus*; et nous avons constaté que sa construction répond merveilleusement à sa destination et à son caractère. C'est un véritable petit palais dans le style aimable de la Renaissance italienne;

son aménagement présente un caractère aussi confortable que luxueux; sa décoration intérieure et extérieure est de fort bon goût.

Il existe à Vienne d'autres sociétés ayant un caractère artistique, les *kunstverein* (Société des amis des arts); mais ce sont là moins des associations d'artistes que des cercles d'amateurs et des sociétés d'encouragement et de protection pour certaines branches de l'art. Par leur but et leur organisation, elles ne rentrent point dans le cercle des sociétés d'artistes qui forment l'objet exclusif de cette étude; nous ne pouvons que signaler les plus importantes : la *Oesterreichische kunstverein* de Vienne, fondée en 1850, qui organise des expositions assez importantes au point de vue financier; la *Gesellschaft patriotisches kunstfreunde* (Société des amis patriotiques des Beaux-Arts) de Prague, fondée en 1796, qui entretient à ses frais une école de peinture et a fondé un musée et une commission des monuments historiques de la Bohême; la Société des Beaux-Arts de Pesth, qui a pour président l'évêque de cette ville.

SUISSE.

La Suisse ne possède pas de *Salon* officiel; chaque principale ville de la Confédération a son exposition particulière annuelle ou irrégulière, qui conserve le plus souvent un caractère local. A Genève, Bâle et Zurich, des sociétés particulières organisent et entretiennent des expositions permanentes. Voici les noms de quelques-unes de ces sociétés et l'indication sommaire des plus importantes expositions :

Section des Beaux-Arts de l'Institut national genevois (institut officiel) : Expositions genevoises avec invitations.

La *Société des Amis des Arts* à Neuchâtel : Expositions neuchateloises biennales avec invitations.

La *Société des Arts* de Genève, qui a une exposition permanente dans son local (l'Athénée).

La *Ville de Genève* : Expositions municipales annuelles d'art et d'art industriel, créées en 1878 par suite du legs Diday. La ville dispose d'une somme de 6,000 francs pour des achats à des peintres genevois ou suisses.

La *Société cantonale bâloise des Beaux-Arts* : Expositions locales et sans époques fixes.

Nous retrouvons en Suisse l'organisation et l'influence des *kunstverein*, qui font successivement dans les villes des différents cantons des expositions artistiques sans périodicité constante. Toutefois Bâle a une exposition annuelle, due aux soins de sa section de *kunstverein*; Zurich

et Winterthur possèdent des expositions à dates assez régulières; mais notre correspondant, M. John Grand-Carteret, nous fait remarquer que ces expositions perdent chaque jour de leur caractère national et de leur importance. Les artistes de la Suisse française s'en éloignent et les productions les plus mauvaises de certaines écoles allemandes les envahissent au grand péril du goût et de l'esprit.

Le Gouvernement vote chaque année une somme de 6,000 francs environ pour des achats d'œuvres d'art dans les expositions annuelles, achats dont la mission est confiée à la Société suisse des Beaux-Arts.

Il existe une autre société assez importante, la Société des artistes peintres et sculpteurs de la Suisse française; mais cette société n'organise pas d'expositions; elle a pour but principal de défendre les intérêts et les droits des artistes suisses et se rapproche ainsi beaucoup de notre *Société des Gens de lettres*.

SUÈDE ET NORVÈGE.

Il n'y a point en Suède d'expositions artistiques annuelles. D'après ses statuts, l'Académie des beaux-arts doit, tous les trois ans au moins, organiser une exposition de peintures et de sculptures, dont le nombre est illimité. Il n'y a point de jury pour ces expositions. L'Académie délègue un de ses membres pour aménager les tableaux; le droit lui est attribué de refuser les œuvres qui lui paraissent trop mauvaises; le plaignant ne peut en appeler qu'à l'Académie. Lorsque M. Dardel fut, en 1866, nommé surintendant des beaux-arts, il se préoccupa immédiatement d'organiser une exposition artistique permanente. Il constitua une société d'actionnaires qui fit bâtir un édifice dans ce but et le loua ensuite à l'*Association des arts*. Cette société, qui ne compte pas moins de douze cents membres, a créé, dans cet édifice, une exposition permanente, ouverte au public et aux artistes moyennant une légère rétribution, et fait chaque année une loterie de soixante-dix tableaux environ, pour l'acquisition desquels elle vote annuellement une somme de 40,000 à 45,000 francs. Une société analogue, la *Nordisk Konst* (l'Art du Nord), s'est formée depuis et a organisé également une exposition permanente. Les comités de ces deux sociétés se chargent de la vente des œuvres exposées, moyennant une redevance de 5 pour 100.

Dans le budget des beaux-arts, le chiffre des allocations pour acquisitions d'œuvres d'art d'artistes vivants, est de 12,750 francs, dont les deux tiers doivent être affectés aux œuvres d'artistes suédois. Le roi

nomme une commission chargée d'effectuer les achats, sous la présidence de l'Académie, et dans laquelle siègent de droit l'intendant et le conservateur du Musée et quatre académiciens. Les artistes proposent eux-mêmes leurs œuvres, et, le 1er novembre de chaque année, la commission fait son choix. La commission du Musée dispose, en outre, des revenus d'un legs s'élevant à 12,000 francs, qui doivent être affectés à acquérir tous les cinq ans une œuvre importante d'un artiste suédois vivant. Les encouragements que l'État accorde aux artistes sont donc fort restreints, et l'on ne peut s'étonner que ceux qui ont un réel talent aillent vivre à l'étranger. C'est ainsi que, parmi les artistes suédois qui se sont acquis une certaine réputation, nous trouvons à Paris, à demi nationalisés, MM. Wahlberg, de Gegerfelt, paysagistes, Hugo Salmson, l'auteur des *Arracheurs de betteraves* et d'*Une arrestation en Picardie*, médaillée au Salon de 1880 ; Cederström, dont nos lecteurs se rappellent sans doute le grand tableau exposé au Champ de Mars en 1878, le *Corps de Charles XII porté par ses officiers à travers la frontière norvégienne;* à Dusseldorff, le professeur Tideman, MM. Jagerlin, Ternberg ; à Munich, MM. Kronberg, Helgwist.

En Norvège, il n'existe d'autres expositions que celles organisées avec de très faibles ressources et des éléments peu nombreux par l'*Association des arts*. Une société, les *Amis des arts*, achète annuellement, au moyen d'une allocation de 6,000 francs, un tableau d'artiste vivant, et l'expose successivement dans toutes les villes où habitent six membres de la société. Après ce voyage circulaire, le tableau est donné à la Galerie de peinture de Christiania.

MARIUS VACHON.

(*La suite prochainement.*)



NOTICE

SUR

JEAN-JACQUES CAFFIERI

PAR ALEXANDRE LENOIR

MANUSCRIT INÉDIT ET ANNOTÉ PAR M. V.-J. VAILLANT



LE 7 mai 1815, M. Charles-Joseph Caffieri, directeur des postes à l'Aigle, département de l'Orne, recevait, ainsi que le constate une apostille de sa main, de « M. le chevalier Le Noir, administrateur du Musée des monuments français », une notice écrite sinon à sa demande, au moins à l'aide de renseignements et de papiers qu'il lui avait fournis, sur « Jean-Jacques Caffieri, sculpteur du roi ».

A cette date, le fondateur et directeur du Musée des Petits-Augustins, dont la Restauration laissait peu à peu disperser les collections[a], reprenait la plume de critique, et composait, outre ses cours de l'Athénée royal, des mémoires restés en partie inédits.

Parmi les grands artistes du XVIIIe siècle dont il avait étudié les œuvres et connu la vie, Jean-Jacques Caffieri lui était particulièrement sympathique. C'est lui en effet qui le devança, qui lui traça la voie dans la carrière des courageuses revendications de l'art. Par sa lettre à Bailly, maire de Paris, il avait énergiquement réclamé contre la

1. Les notes indiquées par des lettres sont de M. V.-J. Vaillant; celles indiquées par des numéros sont d'Alexandre Lenoir. (N. D. L. R.)

a. A. Lenoir y avait fait entrer (voir le Catalogue de 1810) douze sculptures de J.-J. Caffieri : une statue de Pierre Corneille et, en bustes, les deux Corneille, Rotrou, Quinault, J.-B. Rousseau, Destouches, La Chaussée, Fontenelle, Piron, De Belloy et Helvétius; il y avait donné place aux mausolées de Charles Lebrun et de sa mère Julienne Le Bé auprès desquels reposent les Caffieri dans la chapelle Saint-Charles Borromée à Saint-Nicolas-du-Chardonnet.

destruction du monument de la place des Victoires, dès le lendemain de la séance mémorable du 19 juin 1790 où Alexandre de Lameth l'avait demandée à l'Assemblée nationale et obtenue, malgré l'éloquente opposition de l'abbé Maury. L'archéologue qui, en 1793, devait se faire blesser d'un coup de baïonnette sur le mausolée du cardinal de Richelieu menacé par des forcenés, plaidait pour ainsi dire *pro domo suâ*, en racontant la vie et en décrivant les œuvres d'un sculpteur qu'il avait connu dans son atelier, à l'Académie et dans son tranquille intérieur.

Deux généalogies manuscrites, conservées parmi des papiers de famille, permettent de reconstituer l'état civil du destinataire de cette notice biographique. Charles-Joseph Caffieri était fils de Charles-Antoine Caffieri du Menhir (1750-1808), petit-fils de Charles-Philippe Caffieri, sculpteur des vaisseaux du roi au Havre et à Brest (1698-1766), et arrière-petit-fils de François-Charles Caffieri (1667-1726), l'aîné des fils issus du mariage de Philippe Caffieri avec Françoise Renault de Beauvallon, cousine germaine de Charles Lebrun. C'est donc au chef de la famille qu'était adressé ce mémoire.

De ses mains il passa dans celles d'une de ses parentes, demeurant à Saint-Omer, avec qui il échangeait, dès avant 1820 — date de la première lettre qui ait été conservée — une correspondance où les questions de généalogie tenaient une place considérable. Mme Delahaye, née Henriette-Philippine-Célestine Caffieri, descendait, par son père Célestin-Constant Caffieri (1752-1841) et par son aïeul Philippe-Jean Caffieri (1710-177*), de Philippe Caffieri (1671-1734), frère cadet de François-Charles Caffieri.

Le 8 février 1820, il lui écrivait de L'Aigle : « ..... Un des amis de ce même Caffieri, « Jean-Jacques, m'a fait l'historique de sa vie ; il m'a fallu quelques titres, et, grâce à « ma persévérance, j'y suis parvenu ; espérons que le temps me permettra de vous en « faire passer la copie. » Quatre mois plus tard cet envoi s'effectuait. « L'Aigle, « le 12 janvier 1821. Ma chère cousine, je me suis occupé de copier la notice de Jean- « Jacques Caffieri que je vous ai promise ; je désire que vous en soyez contente. » Quant au nom du biographe, il se trouve dans une lettre que Mme Delahaye adressait, le 19 février 1822, à Mme Viany, nièce de J.-J. Caffieri : « Monsieur Caffieri de « l'Aigle... m'a fait le plaisir de me donner copie d'une notice sur Monsieur votre oncle « Jean-Jacques Caffieri, célèbre sculpteur, qu'il avait obtenue de M. Alexandre Le Noir, « administrateur du musée français ; je la conserve avec soin. »

C'est cette copie, certifiée conforme à l'original par Charles-Joseph Caffieri, qui m'a été confiée, en vue de ce petit travail, par son propriétaire actuel, M. Hector Saint-Cyr Caffieri, de Boulogne-sur-Mer[b]. Nous croyons donc intéressant de la publier, en y ajoutant quelques notes et éclaircissements nécessaires.

Sur sa parfaite authenticité, il ne saurait donc s'élever l'ombre d'un doute ; et il n'est pas plus douteux que ce travail d'Alex. Lenoir soit absolument inédit. Ni Jal, ni Herluison, ni G. Duplessis ne le connaissent. Bien plus, ce chercheur infatigable et heu-

b. Outre de nombreux papiers de généalogie et de correspondance relatifs à la famille, M. Hector Saint-Cyr Caffieri possède les portraits de Jacques Caffieri et de sa femme Marie-Anne Rousseau, peints par leur beau-frère André Bouis, qui ont figuré à l'exposition des portraits nationaux du Trocadéro sous les nos 672 et 673. Ils avaient été donnés à son grand-père Constant Caffieri par Jean-Jacques, ainsi que le constate une lettre. Les doutes que semble jeter M. Henry Jouin sur l'authenticité de ce dernier tableau ou sur son attribution, y sont contredits.

reux, M. J. Guiffrey, qui a épuisé toutes les sources accessibles de renseignements sur les Caffieri, ne le mentionne point dans sa monographie. Si ce mémoire lui avait été connu, il y aurait trouvé la solution de certains problèmes qu'il a laissés ouverts; il y aurait découvert certains éléments, noms, dates, faits, qui manquent à son œuvre. Ils seront désormais dans le domaine des curieux.

V.-J. V.

NOTICE SUR JEAN-JACQUES CAFFIERI, SCULPTEUR DU ROI, PAR M. LE CHEVALIER ALEXANDRE LE NOIR, ADMINISTRATEUR DU MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS.

L'artiste, le littérateur ou le magistrat qui, par des talents supérieurs s'élève au-dessus de la classe ordinaire des hommes, a des droits à la reconnaissance publique, et, lorsqu'il a cessé de vivre, chaque citoyen s'empresse de couronner sa tombe, de chanter ses vertus et d'honorer sa mémoire.

Je vais écrire sommairement la vie de Jean-Jacques Caffieri, sculpteur du Roi, dont les amis des arts déplorent encore la perte; je vais rendre compte des monuments considérables qu'il nous a laissés en sculpture. Puisse ma faible voix répondre à la grandeur de son mérite et atteindre à sa haute réputation !

Avant d'arriver à Jean-Jacques Caffieri, issu d'une famille illustre dans les arts, originaire de Sorrento [1], dans le royaume de Naples, et alliée à plusieurs grandes maisons d'Italie, nous ferons connaître les hommes habiles auxquels il fut appelé à succéder en recevant le jour de Jacques Caffieri, arrière-petit-fils de l'ingénieur du pape Urbain VII, qui fut tué à l'âge de trente-six ans, en 1640, devant une ville de guerre, et dont le père s'étoit rendu célèbre dans les armées de Charles-Quint et de Philippe II.

Philippe Caffieri, sculpteur, fils du précédent, naquit à Rome en 1634; placé au milieu des monuments de l'antiquité et des chefs-d'œuvre d'art en peinture, employé aux travaux que le pape avoit ordonnés pour les embellissemens du Vatican [c], il se rendit fort habile dans son art, et

1. Sorrente, patrie du Tasse, est une ville située sur le golfe de Naples; elle renferme beaucoup de noblesse et un archevêché.

c. N'y aurait-il pas chance de retrouver trace de ces premiers travaux de Philippe Caffieri dans les archives du Vatican, aujourd'hui accessibles? On pourrait ainsi savoir par quel genre de travaux il s'était signalé à l'attention des correspondants de Mazarin.

bientôt le bruit de sa célébrité passa en France. Le cardinal Mazarin[1] demanda à Alexandre VII qui occupoit alors le Saint-Siége, la permission de faire venir Philippe Caffieri à Paris. Il y arriva en 1660.

Employé de suite à la décoration des maisons royales[d], Colbert lui donna un logement aux Gobelins en témoignage de la satisfaction du Roi. Immédiatement après cette faveur honorable, il reçut la nomination de sculpteur ingénieur et dessinateur des vaisseaux du Roi, et inspecteur de la marine à Dunkerque au mois de juin 1665. Philippe Caffieri obtint des lettres de naturalisation, signées de la main de Louis XIV, qui furent homologuées et déposées à la Chambre des Comptes à Paris, et ses armoiries le 3 janvier 1698. Il mourut en 1716.

Philippe Caffieri avoit épousé Françoise Renaud de Beauvallon, cousine germaine de Charles Le Brun[2], premier peintre du Roi, directeur de ses Académies royales de France et de Rome, et de ses manufactures royales des Gobelins. Il en eut trois filles et quatre fils[e]: François-

1. En 1660 le cardinal Mazarin demanda, au nom de Louis XIV, Philippe Caffieri au pape Alexandre VII, et le fit venir en France en qualité d'ingénieur dessinateur de la marine. M. Colbert qui le protégea particulièrement, le fit nommer par le Roi, en 1686, sculpteur-ingénieur de ses vaisseaux à Dunkerque.

d. Par qui furent exécutées les sculptures en bois si artistement ciselées, si habilement dorées qu'elles furent prises par Le Bernin pour du bronze doré et qu'il dut y mettre la main pour détruire son illusion? Le Journal de M. de Chantelou (voir *Gazette des Beaux-Arts,* t. XIX, 261e livr., mars 1879, p. 289) rapporte en effet que « dans « l'appartement de la Reine-Mère — au château de Vincennes — il a trouvé la menui« serie belle et la dorure aussi, et a dit qu'elle avait apparence de bronze doré; il y a « même touché dans le doute que c'en fût. » Serait-ce une des œuvres de Philippe Caffieri appliquant à l'embellissement de cette maison royale les procédés et le talent qui l'avaient rendu célèbre à Rome?

2. Charles Le Brun, dont il devint l'intime ami, lui donna en mariage, en 1665, Françoise Renaud de Beauvallon sa cousine germaine. Elle est morte le 27 novembre 1714, et Philippe Caffieri le 17 septembre 1716 à l'âge de quatre-vingt-deux ans. Ces deux époux reposent dans le caveau de la famille qui est dans l'église du Chardonnet à Paris. Charles Le Brun, sieur de Thionville, premier peintre du Roi, avoit acquis une chapelle dans cette église pour servir de sépulture à sa mère, à lui et à toute sa famille. On y voyoit le mausolée en marbre de ce grand peintre, qui avoit été sculpté par Coizevox, ainsi que celui de sa mère par Collignon et Tubi. A l'époque de la Révolution, ces deux mausolées ont été transportés au Musée des monuments français où on les voit placés et restaurés dans la salle du XVIIe siècle.

« Ce mausolée a dû être replacé dans la chapelle Saint-Charles de l'église Saint-« Nicolas-du-Chardonnet par ordre des autorités supérieures en 1815 et 1816 ». (Note de M. Charles-Joseph Caffieri).

e. Ce nombre est inexact, il y eut onze enfants dont sept garçons. François, le cinquième, est porté dans une généalogie dressée par son propre frère, Philippe, ingé-

Charles, nommé en 1695 sculpteur des vaisseaux du Roi à Brest; Philippe, qui fut directeur des Postes à Calais; François, mort à Londres, et Jacques en 1678, qui étoit sculpteur et fondeur, et qui fut spécialement chargé, pour cette partie de l'art, de la décoration des maisons royales. Jacques mourut à Paris en 1755, après avoir laissé plusieurs bustes en bronze fort estimés, parmi lesquels on distingue celui[f] du baron de Bezenval.

Jacques eut deux fils[g]: l'aîné, nommé Philippe, né en 1716, mort en 1776, suivit l'état de son père dans lequel il se distingua; le second, Jean-Jacques, est celui dont il va être plus amplement question.

Jean-Jacques Caffieri, né en 1723, élève de Jean-Baptiste Lemoine, sculpteur du Roi, montra de bonne heure des dispositions extraordinaires: il surpassa en peu de temps tous ses compétiteurs, et remporta les prix de l'Académie. Arrivé à Rome en qualité de pensionnaire du Roi, Caffieri se nourrit des belles productions de l'antiquité, et étudia plus particulièrement encore les ouvrages du cavalier Bernin dont il saisit la grande manière. Inspiré par les productions de ce grand homme, on retrouve dans les sculptures de Caffieri ce feu, cette énergie et surtout cette expression si rare, mais si nécessaire pour animer le marbre ou la matière. A la sollicitation des habitans de Messine, il fit pour cette ville le modèle d'une statue du roi de Naples régnant, pour être jetée en bronze dans la proportion de dix palmes de hauteur: ce modèle, qui fut exposé publiquement, obtint tous les suffrages, et son auteur reçut les témoignages les plus flatteurs[h] de la satisfaction du Roi[1].

nieur du roi à Dunkerque, comme né le 18 juin 1672. J. Guiffrey, qui n'a connu que le fait de sa naissance, dit le 20: c'est probablement la date de son baptême. Il est mort à Londres le 27 février 1713. Il y avait épousé Marie-Françoise Grenel, fille de René Grenel, et de ce mariage sont nés six enfants, tous morts en bas âge ou sans postérité. Il fut, ainsi que je le relève sur le revers d'un portrait à l'huile qui n'est jamais sorti de la famille, maître médailliste de S. M. la reine Anne d'Angleterre; il y est, en effet, représenté tenant à la main l'empreinte sur cire rouge d'une médaille ou d'un sceau de grand module. Aucune des nombreuses recherches que j'ai faites en Angleterre n'a abouti pour reconstituer l'historique de ce membre de la famille.

f. Au lieu d'un, il y a deux bustes en bronze de barons de Besenval: ils ont été exposés à la présidence du Corps législatif et au Trocadéro.

g. La généalogie dressée par P. Caffieri de Dunkerque mentionne deux autres fils: Nicolas-Jacques, né le 24 novembre 1709 à Paris, et Louis-Jacques en 1721 à Paris aussi.

h. Certains de ces détails ont échappé aux recherches de MM. J. Guiffrey et Müntz.

1. Extrait d'un journal intitulé: « Suite des nouvelles d'Amsterdam » du 10 janvier 1755.

« De Naples, le 17 décembre. Le Roi a approuvé le modèle d'une statue que les

De retour dans sa patrie, Jean-Jacques Caffieri fut reçu de l'Académie de peinture et de sculpture, et nommé sculpteur du Roi. En entrant dans cette société, son premier devoir fut l'hommage de plusieurs portraits des grands peintres et sculpteurs qu'il avoit modelés dans ses voyages d'après les bustes en marbre qui décorent leurs tombeaux : ces portraits sont ceux de Raphaël, de Michel-Ange, d'Annibal Carrache, de Pietre de Cortone, du Cavalier Bernin, de Carle Maratte, de Salvator Rosa, d'André del Sarto, et de Charles Erard, premier directeur de l'Académie de France à Rome, représenté en médaillon [1]. A cette collection précieuse, il joignit le portrait de Philippe Caffieri, son ayeul, dont nous avons parlé plus haut, peint par Van Haften en 1707 [2] . A ce portrait

« habitants de Messine veulent lui ériger dans leur ville. Le sieur Caffieri, sculpteur « de Paris, a fait ce modèle en petit, et on l'exécutera en grand. La statue doit être « jetée en bronze; elle aura 10 palmes de hauteur et sera placée sur un piédestal « haut de 30. Le modèle du piédestal est du sieur Vanvetelle, architecte du palais « que sa Majesté fait construire à Caserte. »

1. Plusieurs de ces bustes, que l'on conservoit dans les salles de l'Académie royale de peinture et de sculpture ont disparu. Ceux qui, à l'époque de la Révolution, ont été transportés au musée des monuments français, où ils sont conservés, sont au nombre de quatre, savoir : Annibal Carrache, Pierre de Cortone, Carle Maratte et le médaillon de Charles Erard.

2. Extrait d'un mémoire présenté le samedi 5 juillet à l'Académie royale de peinture :

« Messieurs, M. Caffieri a l'honneur de présenter à l'Académie le portrait de Philippe Caffieri son ayeul, sculpteur ingénieur du Roi pour la marine, peint par Van-Aften en 1707, etc., etc.

i. Ce portrait existe : il est actuellement la propriété d'un descendant des Caffieri, M. J. Villeneuve, artiste peintre. Il a figuré à l'exposition du Trocadéro sous le nº 671. « C'est, dit M. H. Jouin, auteur de la *Notice historique et analytique des peintures... exposées dans les galeries des portraits nationaux,* une miniature sur cuivre, haut. 0m,120, larg. 0m,092 par Haflen (van) (?? xviiie siècle) ou peut-être Halen (Arnolf van (? 1733) ». Puis, après avoir transcrit les deux inscriptions gravées, l'une sur un cartel de métal, l'autre sur le revers de la plaque de cuivre, M. H. Jouin ajoute : « Nous n'avons découvert aucun peintre du nom de van Haflen, c'est ce qui nous a porté à présumer que le graveur des inscriptions... avait peut-être altéré le nom de l'auteur du portrait ».

Il y a eu en effet altération : au lieu de l'*L*, il suffit de lire T, et du van Haflen inconnu on passe à van Haften qui ne l'est pas. Nicolas van Haften, né à Gorcum vers 1663, mourut à Paris le 20 février 1715. Entre autres documents, Jal cite son acte d'inhumation au cimetière de Saint-Séverin ; son nom y est écrit Nicolas van Afhaften; il y est désigné comme peintre-graveur âgé de cinquante-deux ans. Sa signature : N. van Haften est relevée dans le registre aux baptêmes de cette même paroisse à la date du 1er juillet 1714, lorsque le sculpteur Sébastien Slodtz fut parrain de son fils Nicolas-Sébastien. Démorties, marchand d'estampes du pont Notre-Dame, a publié le

qu'il offre à ses confrères, moins comme celui de son ayeul que comme celui de l'ami et de l'allié de son illustre parent Charles Le Brun, il ajoute celui de son respectable oncle André Bouis, né à Hyères en Provence, mort à Paris le 18 mai 1740, à l'âge de quatre-vingt-trois ans, peint par lui-même avec sa première femme Marie-Anne Rousseau[1].

Nommé professeur de l'Académie après avoir mis au jour plusieurs morceaux marquans en sculpture, Caffieri remplit cette honorable fonction avec un zèle et une exactitude rares ; il se rendoit à l'heure précise et corrigeoit les élèves avec beaucoup de sévérité ; mais il poussoit l'amour de l'enseignement jusqu'à leur faire de petites dissertations sur l'anatomie et sur les principes du dessin qu'il possédoit éminemment. Jamais il ne craignit de prendre l'ébauchoir pour redresser les modèles de ceux qui s'étoient égarés dans les ensembles que présentoit la nature. Admis au nombre des membres de l'Académie des sciences de Rouen, et reçu membre honoraire de celle de Dijon, le 28 février 1782[k], Caffieri s'y distingua par des écrits sur les arts dans lesquels il montra beaucoup d'érudition et développa avec succès le fruit de ses longues méditations.

Le génie de Caffieri étoit aisé dans la conception, grand et facile dans l'agencement; son exécution étoit large et hardie; en général, les productions de ce grand artiste étonnent et paroissent s'animer à la vue. On connoît de lui un groupe[l] représentant un satyre inspiré par le feu

portrait que N. van Haften grava d'après sa propre peinture. La date fournie par la lettre et la pétition de J.-J. Caffieri recule de sept années l'époque mentionnée par Jal comme la plus ancienne qu'il eût retrouvée, le 25 juin 1714, jour de sa naissance dans la rue Saint-Jacques, de Nicolas-Sébastien.

Il y a donc lieu, sans rechercher les droits présomptifs d'Arnolf van Halen ou de Carel van Falens sur qui s'étaient d'abord arrêtées mes suppositions, à s'en tenir à l'indication formelle de J.-J. Caffieri quant à l'auteur du seul portrait peint qui existe du chef de cette illustre famille.

1. Marie-Anne Rousseau, née à Paris en 1688, mariée en 1708 à André Bouis, peintre du Roi, mourut en 1715; elle était la sœur cadette de la mère de Jean-Jacque Caffieri qui, par cette alliance, devint neveu d'André Bouis.

k. Cette date, que M. J. Guiffrey signale comme lui manquant, a une certaine importance. Elle peut servir à établir par présomption les motifs qui déterminèrent ces deux académies à envoyer leur diplôme à J.-J. Caffieri. J'y vois de leur part un hommage de reconnaissance envers le grand artiste dont le ciseau avait reproduit les traits de Dijonnais et de Normands fameux : Piron, Languet de Gergy, Rameau, Crébillon (moulage); Thomas et Pierre Corneille, et qui travaillait alors au buste de Rotrou.

l. Ce groupe est complétement inconnu de tous ceux qui ont au siècle dernier et depuis écrit sur J.-J. Caffieri. A. Lenoir, qui en parle avec un si vif enthousiasme, a dû le voir de ses propres yeux. Qu'est devenu ce chef-d'œuvre ? A-t-il été détruit ?

violent de l'amour, qui enlève une jeune nymphe et qui satisfait en même temps ses désirs : ce groupe est admirable. Quelle force! Quelle énergie dans la pose et dans les muscles du satyre animé par sa passion! Quelle douceur et quelle abandon dans les formes souples et arrondies de la nymphe pâmée dans les bras de son vainqueur! L'illusion est com-



PORTRAIT DE J.-J. CAFFIERI, PAR VAN HAFTEN.

(Miniature communiquée par M. V.-J. Vaillant.)

plète ; le marbre respire ; on s'oublie soi-même devant ce chef-d'œuvre et l'art du statuaire disparoît.

Parmi les ouvrages de Caffieri, qui sont en grand nombre, on cite particulièrement les statues en marbre de grandeur naturelle de Pierre Corneille et de Molière qu'il fit pour le Roi, et qui sont placées dans la salle des Quatre-Nations. Pour nous donner une idée du grand homme que l'artiste avoit à sculpter, il a supposé Corneille assis, travaillant à

Se trouve-t-il, sans nom d'auteur, dans quelque collection publique ou particulière ? Cette note servira peut-être à lui restituer une pièce majeure. On a également perdu trace du modèle du groupe *La Surprise de l'Amour et de l'Amitié* que notre sculpteur avait fait pour madame Dubarry et qu'il devait exécuter en marbre, si la mort de Louis XV ne l'avait empêché (*Archives de l'Art français*, t. V des Documents, 1857-1858, p. 27-9).

sa tragédie d'*Horace :* les yeux du poète sont enflammés du feu de la composition : le génie de Corneille est imprimé tout entier sur le marbre; on lit sur les tablettes qu'il tient à la main le fameux hémistiche du troisième acte : *Qu'il mourût!* La statue de Molière fut exposée au salon de 1787 : ici l'imagination de Caffieri s'inspire d'un autre sentiment. Ce n'est plus la force morale de Corneille qui agite son âme; c'est un sentiment fin et profond. Caffieri suppose Molière assis dans un fauteuil, la jambe gauche en avant, le bras droit levé et la plume à la main : il paroît vivement ému de sa pensée ; il épie le ridicule et les folies humaines et il semble encore corriger les mœurs en riant. Les deux chefs-d'œuvre [m] dont nous venons de parler, attesteront à jamais à la postérité la plus belle époque de l'art en France et la gloire de Caffieri.

Jean-Jacques Caffieri a fait en marbre, pour le dôme des Invalides, la statue de sainte Sylvie, femme de Gordien, sénateur, et celle de saint Alype, évêque de Tagaste. Ces deux statues, d'une grande et belle conception, d'une stature noble et d'une exécution facile, ont disparu [n] sous le Gouvernement de la Convention. Pour mieux faire connaître le mérite de ces deux ouvrages, nous rapporterons la *Lettre d'un amateur des beaux-arts,* adressée à un particulier, et qui a été insérée dans le *Journal général de France* [1] [o].

« Monsieur, quoique l'amour des arts soit combattu dans les cir-
« constances présentes par un sentiment plus impérieux, quoiqu'il soit
« à peine permis de détourner un instant son attention des grands in-
« térêts dont la France est occupée, j'ose vous inviter, connoissant
« votre goût, à contempler dans l'Église royale des invalides une statue
« de saint Alype qu'on vient d'y placer. Cette statue de huit pieds de

m. Si un jour vient à se réaliser le projet d'un musée du Théâtre-Français, ces deux belles œuvres de celui qui en a eu l'initiative, y trouveront naturellement leur place auprès du chef-d'œuvre d'Houdon. Il est grand temps que finisse leur regrettable exil dans la catacombe de l'Institut.

n. Cette constatation explique l'inutilité des recherches tentées par l'infatigable M. Guiffrey pour retrouver aux Invalides ces statues détruites.

1. Cette lettre est de M. Le Blond, membre de la Société royale des inscriptions et belles-lettres, et depuis membre de l'Institut de France. Elle a été imprimée à part et s'est vendue chez J.-Ch. Desaint, imprimeur-libraire du Châtelet, rue de la Harpe, au dessus de Saint-Cosme, n° 133.

o. Cette lettre que M. Guiffrey n'a connue que sous sa forme de brochure, et dont il n'a pas découvert l'auteur, a paru d'abord, et sans signature, dans le numéro 16 de la *Gazette nationale de France,* le mardi 26 janvier 1790 avec deux autres articles de « Variétés ». Un renvoi porte que : « les trois articles ci-dessus nous ont été « envoyés par M. l'abbé Aubert, » qui en était apparemment le destinataire.

« proportion, est une production du ciseau de M. Caffieri et une nouvelle
« preuve de son génie.

« On croiroit au premier coup d'œil voir quelqu'un de ces anciens
« philosophes qui ont donné tant d'illustration aux écoles d'Athènes, et
« peut-être est-il difficile à l'art d'établir une distinction bien sensible
« entre un philosophe de l'ancienne Grèce et un philosophe chrétien.
« La même difficulté existe à l'égard de plusieurs autres personnages
« de nos livres sacrés. C'est ce qui a sans doute engagé Raphaël, dans
« un de ses tableaux où il a représenté des prophètes, à mettre dans
« leurs mains des tablettes chargées d'inscriptions tirées des livres pro-
« phétiques et à leur donner des anges pour cortège. Cependant, sans
« avoir recours à de pareils moyens, M. Caffieri a su répandre sur le
« visage de saint Alype une noble austérité ; il a donné à son geste un
« certain air d'indignation qui ne permettront pas de le confondre avec
« aucun des anciens philosophes.

« Le moment que l'artiste a choisi est celui où le saint réfléchit pro-
« fondément sur ce qu'il vient d'écrire. L'attitude de sa figure est sa-
« vante et peu commune, quoique tous ses mouvements soient dans la
« nature ; et on conviendra que c'est une belle conception que d'avoir
« tellement disposé ses tablettes et ses feuilles de papyrus, que la masse
« d'ombre qui en résulte produise le plus heureux contraste avec la
« lumière qui éclaire la partie supérieure.

« C'est aux artistes, justes compétiteurs des productions de l'art, à
« apprécier les autres beautés de détail ; mais ce qui doit frapper les
« yeux les moins exercés, ce qui est peut-être sans exemple dans la
» sculpture, c'est le vaste pan de draperie comme suspendu en l'air et
« jeté avec tant de hardiesse sur le bras gauche du saint. Et que l'on
« ne dise pas que ce n'est là qu'une difficulté surmontée : il est certain
« que la figure en acquiert aussi plus de grandeur et un air plus impo-
« sant.

« Du reste M. Caffieri se flatteroit en vain d'un succès complet. On
« ne désarme pas aisément la critique ; si elle ne peut refuser à notre ar-
« tiste un grand talent, elle voudra l'accuser de négligence dans l'em-
« ploi du costume. Le génie, dira-t-elle, qui a le droit de se mettre
« quelquefois au-dessus des règles, s'est toujours asservi, dans les arts,
« à l'observation des costumes ; cependant on nous offre l'évêque
« de Tagaste sans crosse, sans mitre, sans chape et sans croix pec-
« torale.

« Il est vrai qu'on est accoutumé à ne reconnoître un évêque qu'à
« ces attributs ; mais, quand on saura qu'ils sont d'institution moderne,

« et qu'ils étoient absolument inconnus au siècle de saint Alype[1], loin « de faire un reproche à l'habile artiste de les avoir supprimés, on lui « saura gré d'avoir eu le courage de déroger à une coutume qui n'est « fondée que sur l'ignorance.

« Les artistes regarderoient comme un bienfait que d'être affranchis, « s'il étoit possible, de l'observation de certains costumes qui se prêtent « si peu aux belles compositions. Pourquoi donc préférer les vêtements « gothiques dont on veut affubler les évêques des premiers siècles, à « des draperies nobles et pittoresques, quand on a, je ne dis pas la li- « berté de les employer, mais quand la convenance même l'exige? Pour- « quoi leur donner une coëffure qui ne leur appartient pas? Pourquoi « les armer d'un bâton recourbé qui ne leur appartient pas davantage?

« En vain donc objecteroit-on que, sans ses attributs, on ne recon- « noîtroit plus un évêque. Indépendamment du nom qu'on ajoute ordi- « nairement aux statues, les hommes de la génération pour lesquels on « consacre ces monumens, ne peuvent s'y méprendre. Combien parmi « les chefs-d'œuvre antiques qui nous sont parvenus, n'avons-nous pas « de statues dont nous ignorons le nom et l'ancienne destination? Cette « belle statue de femme que nous admirons aux Thuileries, et dans « l'exécution de laquelle l'artiste moderne[2] s'est montré supérieur à « l'artiste de l'antiquité, n'est-elle pas à présent une énigme? Et la « fameuse statue de la villa Borghèse, connue si longtemps sous la « fausse dénomination de gladiateur, ne conservera-t-elle pas encore « cette dénomination, quoique Winkelmann ait dit que ce n'étoit pas « un gladiateur, et qu'un autre savant[3] ait prouvé que c'étoit Chabrias, « général athénien? Cependant les anciens qui avoient ces statues sous « les yeux, ne s'y trompoient pas.

« Ainsi, quand on verra dans l'église des Invalides la nouvelle statue « qui fait l'ornement de la chapelle de Saint-Augustin, on pourra en « conclure que c'est aussi celle d'un saint; la profondeur de ses pensées, « les ouvrages surtout qu'il foule aux pieds avec dédain, annonceront « un controversiste qui, par la force de son éloquence, par la solidité « de ses raisonnemens, a triomphé des ennemis de la foi; enfin son asso- « ciation à la gloire du docteur de la Grâce fera voir qu'autrefois il par- « tagea son zèle. Ceux qui ne seront conduits dans la chapelle que par « la piété sauront bientôt, s'ils ont intérêt à l'apprendre, que saint

1. La crosse et la mitre n'ont été un attribut des évêques que vers la fin du VIe siècle, et leur forme était bien différente de celle qu'on leur donne maintenant.

2. Le Gros.

3. Lessing, qui cite Cornelius Nepos dans la vie de Chabrias.

« Alype, né à Tagaste, ville d'Afrique, en Numidie, vers l'an 360, se lia « d'une étroite amitié avec saint Augustin ; qu'ayant l'un et l'autre em- « brassé le christianisme, ils furent baptisés à Milan par saint Ambroise; « que saint Alype devint évêque à Tagaste deux ans avant que saint Au- « gustin fût élu évêque d'Hippone; qu'ils se réunirent pour combattre « les Pélagiens, les Manichéens et les Donatistes; que saint Alype assista



BUSTE EN PLATRE DE PHILIPPE CAFFIERI, PAR JEAN-JACQUES CAFFIERI.

(Collection de M. Henri Podrin, à Saint-Omer.)

« saint Ambroise à sa mort l'an 404; qu'enfin les vertus et les rares « qualités de saint Alype lui méritèrent l'estime des évêques ses con- « temporains, et le firent regarder comme une lumière de l'Église.

« Quant à ceux que l'amour seul des arts attireroit dans le même lieu, « et qui voudront prononcer sur le mérite de la statue de saint Alype, « ils diront qu'elle est drapée grandement et sans manière; ils en admi- « reront l'ensemble et les détails; s'ils ne sont pas prévenus, ils accor- « deront à son auteur des éloges qui sont la récompense la plus flatteuse

« pour le génie, et ils seront forcés d'avouer que, si le nom de saint
« Alype inscrit au bas de la statue venait à s'effacer par le laps du temps,
« cette statue et deux autres dans la même église [1], n'en transmettront
« pas moins le nom de M. Caffieri à la postérité.

« Je suis, etc., etc. »

Parmi les nombreux ouvrages de M. Caffieri, on remarque une grande quantité de bustes en marbre de nos plus illustres poètes qu'il fit pour décorer les foyers des principaux spectacles de Paris. Au foyer de l'Académie française on voit ceux de Rotrou, de Pierre et de Thomas Corneille, ceux de Regnard [p], de Destouches, de Dufresny, de Piron, de Du Belloy, de Jean-Baptiste Rousseau. Ceux de Lulli et de Rameau décorent le foyer de l'Opéra. A ces bustes qui tiennent le premier rang dans l'art de modeler et de sculpter, on ajoutera ceux de Fabri de Peyresc et d'Helvétius qui se voient au Musée royal des Monuments français.

L'homme de génie se fait connoître dans la moindre chose ; il embrasse d'un coup d'œil les beautés éparses de la nature pour les réunir ensuite dans un seul tableau. Virgile a su peindre les amours, les bergers et les champs aussi bien que les guerriers, les combats et les dieux. Nous manquerions de goût si, dans cette courte analyse des productions de M. Caffieri, nous passions sous silence un bouquet sculpté en marbre dont il fit hommage à Louis XVI en 1790. Le Roi, charmé de la composition du travail de M. Caffieri, admira la perfection et l'exécution de son bouquet, qui étoit composé de lilas, de roses et de jacinthes ; et ce prince aimable, voulant donner à son sculpteur un témoignage de sa satisfaction, ordonna que le bouquet fût placé dans son cabinet particulier, afin d'avoir perpétuellement sous les yeux un souvenir d'une attention qui lui étoit agréable.

1. « Sainte Sylvie, femme de Gordien, sénateur romain et mère de saint Grégoire : « elle est vêtue de la *stola*. Le sentiment dont elle paroit animée est celui d'une « Mère reconnoissante, qui rend grâces à Dieu de lui avoir accordé pour fils un si « grand pontife. Son attitude simple et noble est tout à fait dans le style antique, et « la fait regarder comme une des bonnes productions de M. Caffieri.

« Saint Satyre, orateur romain, frère aîné de saint Ambroise : il paroît haranguer « le peuple du haut de la tribune où il est placé. Cette statue est drapée grandement, « et son attitude est imposante.

« La première de ces statues est dans la chapelle Saint-Grégoire, la seconde dans « celle de Saint-Ambroise. »

p. Il n'y a pas de buste connu de Regnard par J.-J. Caffieri ; A. Lenoir aurait pu ajouter qu'on trouve à la Comédie-Française le buste de La Chaussée et de La Fontaine par cet artiste.

Jean-Jacques Caffieri, fort avancé en âge, tenoit encore le ciseau, lorsqu'il se rompit un vaisseau dans la poitrine, qui lui occasionna des vomissements de sang dont il mourut à l'âge de soixante-neuf ans, le 21 juin 1792.

Il suffit sans doute d'être possesseur d'un talent extraordinaire et de se placer au-dessus de ses concitoyens pour être calomnié pendant le cours de sa vie. C'est ainsi que, ne pouvant attaquer M. Caffieri dans ses productions, on le traita d'orgueilleux, de misanthrope, et on lui supposa un caractère qu'il n'eut jamais. Tous ceux qui l'ont connu, savent qu'il étoit peu communicatif avec la généralité des hommes, mais que son cœur s'ouvroit à ceux qu'il affectionnoit particulièrement ; qu'il étoit bon ami, bon maître et bon parent; que l'amour de l'argent ne le domina jamais, et que souvent il fit en faveur des malheureux le plus honorable emploi du produit de ses travaux[q].

Si enfin nous voulons connoître jusqu'à quel point M. Caffieri portoit l'amour des arts et celui de la conservation des monuments publics, écoutons-le lui-même dans une lettre qu'il adressa à M. Bailly, maire de Paris, le 27 juin 1790, lorsqu'il fut question de renverser les statues de nos places publiques. Dans cette lettre, forte d'érudition, d'argumens et toute énergique, il s'appesantit naturellement sur le sort qui menaçoit le beau groupe de la Place des Victoires par Desjardins. Fort de sa conscience, il invoque publiquement l'autorité supérieure pour sa conservation ; il en donne les moyens et s'exprime en ces termes[1] :

« Monsieur le Maire,

« Le projet que l'on a de détruire un de nos plus beaux monuments des arts a répandu la consternation dans l'Académie de peinture et de sculpture. Quoiqu'on ne se propose d'enlever que les quatre figures qui ornent la base de la statue de Louis le Grand, à la place des Victoires; c'est néantmoins détruire le monument, puisque ces figures sont telle-

q. Un peu plus détaillé et appuyé de quelques preuves, cet éloge du grand statuaire, plus épris de son art que de la popularité, aurait reçu du caractère honnête de l'écrivain qui avait vécu dans son intimité une grande autorité pour atténuer, sinon pour effacer certains jugements portés un peu à la légère par les historiographes de J.-J. Caffieri.

1. Extrait du *Journal général de France*, n° 186, p. 763, du lundi 5 juillet 1790.

Lettre de M. Caffieri, sculpteur du Roi, professeur en son Académie de peinture et de sculpture, à M. Bailly, maire de Paris.

Cette lettre avoit été envoyée à M. Bailly le 27 juin 1790.

ment symétriques et correspondant entre elles et la figure principale, qu'on ne peut ni les séparer ni les remplacer sans commettre un contre-sens. Celui qui détacheroit quatre chants du poème de l'*Énéide*, ne pourroit plus dire qu'il possède ce poëme : or l'on sait le mot d'Horace sur les rapports qui sont entre les beaux-arts et la poésie.

« Du reste est-il bien prouvé que les esclaves enchaînés qui font partie du monument offrent les emblèmes qu'on a voulu y voir? Pour m'en assurer, je les ai examinés attentivement, et j'ai vu deux vieillards vêtus à la manière des Arméniens ou anciens Parthes, et dont le costume paroît même avoir été emprunté de la colonne Trajane. J'ai vu un jeune homme presque nud ; j'ai vu des arcs et des carquois posés à côté d'eux, des armes à l'antique et des enseignes militaires dont l'une porte les initiales S. P. Q. R., tous ces attributs qui ne conviennent à aucune des nations modernes.

« Et quand le faisceau des flèches représenté sur le bouclier d'un des esclaves feroit soupçonner que l'intention du Maréchal de la Feuillade, ou de Desjardins a été d'indiquer La Hollande, voudriez vous pour cela renverser le Monument? Renversés donc aussi l'arc de triomphe de la porte St-Denis, et celui de la porte St-Martin, dont les emblèmes d'ailleurs très signifians, sont accompagnés d'inscriptions plus expressives encore; détruisés la galerie de Versailles; livrés aux flames le volume des medailles de Louis-le-Grand, monument plus durable que le bronze, et le plus superbe qu'une Nation ait élevé à son Roi ; effacés enfin, si vous le pouvez, des annales du monde ce mot imposant : *Siècle de Louis-Quatorze.*

« Des figures d'hommes chargés de chaînes blessent les yeux d'un peuple libre; voilà le prétexte : mais seroit-il bien difficile de deviner la véritable cause? Quoi qu'il en soit, si la révocation de l'Édit de Nantes est une tache dans la vie de Louis XIV, ne doit-on pas se rappeler aussi de quelle manière ce Monarque humilia la Cour de Rome?

« Des figures d'hommes chargés de chaînes blessent les yeux d'un peuple libre? Cités donc à votre Tribunal et la Grèce et l'ancienne Rome, ces fières Républiques si passionnées pour la liberté, et dont pourtant la plus chère jouissance étoit de traîner devant leurs chars de triomphe des Rois vaincus chargés de chaînes, et de représenter sur leurs monuments des Nations prosternées dans l'attitude la plus humiliante.

« Mais laissons là les anciens pour entendre ce que nous dit de la statue de la Place des Victoires un écrivain moderne.

« On a accusé Louis XIV d'un orgueil insupportable, parce que la
« base de la statue à la Place des Victoires est entourée d'esclaves
« enchaînés ; mais ce n'est point lui qui fit ériger cette statue, ni celle



JEAN-JACQUES CAFFIERI.

Gravure d'Augustin de Saint-Aubin, d'après Cochin.

« que l'on voit à la place Vendôme. Celle de la place des Victoires est
« le monument de la grandeur d'âme et de la reconnoissance du premier
« Maréchal de la Feuillade pour son maître ; il y dépensa *cinq cent*
« *mille livres* qui font près d'un *million* aujourd'hui, et la Ville en
« ajouta autant pour rendre la place régulière. Il paroît qu'on a eu

« également tort d'imputer à Louis XIV le faste de cette statue et de « n'avoir vu [r] que de la vanité et de la flatterie dans la magnanimité « du Maréchal.

« On ne parloit que des esclaves : mais ils figurent des vices domptés encore plus que des nations vaincues, le duel aboli, l'hérésie détruite; les Inscriptions le témoignent assés; elles célèbrent aussi la jonction des Mers, la paix de Nimègue; elles ne parlent que de bienfaits, et aucun de ces esclaves n'ont rien qui caractérise les peuples vaincus par Louis XIV [s]. D'ailleurs c'est un ancien usage des sculpteurs de mettre des Esclaves aux pieds des statues des Rois. Il vaudroit mieux y représenter des citoyens libres et heureux ; mais enfin on voit des Esclaves aux pieds du clément Henri IV et de Louis XIII à Paris ; on en voit à Livourne sous la statue de Ferdinand de Médicis qui n'enchaîna certainement aucune nation ; on en voit à Berlin sous la statue d'un Electeur qui repoussa les Suédois, mais qui ne fit point de conquêtes.

« Les voisins de la France et les François eux-mêmes ont rendu très injustement Louis XIV responsable de cet ouvrage L'inscription *Viro immortali*, à l'homme immortel, a été traitée d'idolâtrie, comme si ce mot signifioit autre chose que l'immortalité de sa gloire. L'inscription de la maison de Florence, *Ædes a Deo datæ*, Maison donnée par un Dieu, seroit bien plus idolâtre; elle n'est pourtant qu'une allusion au surnom de Dieu donné, et au vers de Virgile : *Deus nobis hæc otia fecit.* »

Le même Ecrivain, qui a imprimé ces détails dans son *Siècle de Louis XIV*, ajoute que la plupart des monuments de Paris laissent de regrets, et il a toute raison. Achevons ce qui est commencé depuis si longtemps; réparons ce qui est dégradé; mais ne détruisons rien de ce qui est grand et beau.

J'ose espérer, Monsieur le Maire, que vous pardonnerez le zèle d'un

r. C'est ainsi que la notice d'A. Le Noir restitue le texte que J. Guiffrey avait trouvé tronqué dans le *Journal général de France* (J. Guiffrey, *les Caffieri*, p. 457).

s. On ne saurait qu'applaudir au projet récemment présenté par un correspondant du journal *le Temps* dont les initiales couvrent à peine l'anonyme, de transporter des Invalides, où elles forment un hors-d'œuvre, dans la cour du Louvre, les quatre belles statues de Desjardins qu'a conservées la courageuse initiative de J.-J. Caffieri.

artiste qui en même temps est bon citoyen, et qui ne s'intéresse tant à la gloire des arts, que parce qu'il est persuadé qu'elle est liée à celle de sa Patrie.

Je suis avec respect, Monsieur le maire,

Votre très humble et très obéissant serviteur,

Signé : CAFFIERI.

Plus bas est la signature de l'auteur de La Notice : Alexandre Le Noir; — *Et au-dessous; pour copie conforme à l'original*, signé : CAFFIERI.

V.-J. VAILLANT.



JOURNAL

DU

VOYAGE DU CAVALIER BERNIN[1]

EN FRANCE

PAR M. DE CHANTELOU

MANUSCRIT INÉDIT PUBLIÉ ET ANNOTÉ PAR M. LUDOVIC LALANNE

(SUITE)



E seizième, au matin, Varin est venu demander à voir la façade du Louvre, pour pouvoir la mettre au revers des médailles qu'il doit faire pour la fondation du Louvre. Le Cavalier la lui a montrée et lui a dit comment elle devait être faite. Il n'y comprenait qu'une partie de la façade, pensant qu'elle ne pouvait pas être réduite entière en si peu de place qu'un revers de médaille, mais l'après-dînée le signor Mathie m'en a montré un dessin, où dans le même espace la façade entière est comprise, ce qui fait un plus bel effet.

Le Cavalier m'a prié de vouloir aller avec le signor Mathie et M. Madiot voir les fondations de la façade qu'avait commencée Levau, ce que j'ai fait. Elles ne se sont pas trouvées bonnes, tant à cause du mortier où il ne paraît pas qu'il y ait de chaux, qu'à cause qu'il y a des nids à rats entre les pierres. Nous avons vu aussi que le travail du nouvel ouvrage n'avance guère, à cause du peu de place qu'ont les ouvriers pour travailler et des maisons qui sont au lieu où il faut fouiller. J'ai entré chez M. Dubuisson, dont la maison se trouve au lieu où doit être la fondation, pour savoir s'il est vrai que M. Colbert lui ait donné, comme on a dit, jusques au mois d'octobre à déloger, et j'ai su de Mme sa femme que non. J'ai vu que l'on peut conserver le lieu qu'elle habite pour quelque temps, attendant qu'elle ait trouvé à se placer, et abattre le reste. Après cela, je suis revenu chez le Cavalier, où j'ai dîné.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, 2e période, p. 181, 305 et 501; t. XVI, p. 170 et 316; t. XVII, p. 71; t. XIX, p. 283, t. XX, p. 273, 447, t. XXI, p. 185 et 378; t. XXII, p. 94, et t. XXIII, p. 271.

Le soir, le cardinal Antoine y est venu, puis M. le Nonce que j'ai laissé conférant avec le cardinal, et m'en suis allé avec le signor Mathie et mon frère au Louvre, M. Perrault nous étant venu dire que M. Colbert s'y en allait voir les fondations. Il [1] a fort gourmandé Mazières, voyant l'ouvrage si peu avancé, et lui a dit qu'il le chasserait du Louvre et qu'il n'y retournerait jamais. L'on n'a point parlé du mauvais mortier, seulement a-t-il demandé à mon frère pourquoi l'on voulait tant de profondeur aux fondations. Il lui a répondu qu'en Italie, ils avaient pour maxime de leur donner la sixième partie de la hauteur de l'édifice. Durant que M. Colbert a été là, il a toujours parlé avec beaucoup de courtoisie à mon frère. J'oubliais à dire qu'ayant parlé le matin



LE CARDINAL MAZARIN.

(D'après une gravure du temps.)

au signor Mathie, que j'eusse bien voulu avoir autant du dessin fait pour cette médaille, pour l'envoyer à mon autre frère [2] qui aimait et entendait aussi l'architecture, il m'a dit qu'il était trop petit, qu'il en ferait un plus grand et y mettrait toutes les faces.

Le dix-septième, au matin, le Cavalier m'a prié de dire au Roi ou lui faire dire que, quand Sa Majesté viendrait, il serait bon qu'elle eût un collet au

1. *Il*, Colbert.
2. Jean Fréart, celui auquel Chantelou a adressé ce *Journal*.

lieu d'une cravate qu'elle avait les autres fois, et de faire, s'il se pouvait, qu'il[1] pût voir deux ou trois collets du Roi, afin de choisir celui qui conviendra mieux pour être exécuté en marbre. M'en étant allé au lever du Roi, j'ai parlé pour les collets à M. Moreau, premier valet de garde-robe, et à M. Daniel à l'égard de la cravate. Je suis ensuite revenu chez le Cavalier, que j'ai trouvé discourant avec Pietro Sassi, stucateur, arrivé d'Italie du soir précédent, lequel avait été mandé par le Cavalier. Interrogé sur notre chaux, dont il connaît la bonté, ayant déjà travaillé en France, il a dit qu'elle est excellente mêlée avec du sable de rivière et d'autre du lieu, qu'il la faut éteindre à la mode de Rome (que l'on l'éteint à Paris d'une autre sorte), à cause qu'il y a force cailloux qui demeurent au fond du trou où l'on l'éteint et qui gâteraient le mortier dont l'on crépit et enduit, qu'il a éprouvé que plus on mouille la pierre et la tient-on humide, et plus la liaison en est parfaite. Il a ajouté qu'il était en France quand on fit une fenêtre au nouvel appartement de la reine-mère du côté de la rivière; que quand on ouvrit le mur, qui était de pierre tendre, on le fit assez aisément à la superficie, mais quand on fut au milieu, où l'humidité s'était conservée, la maçonnerie était dure comme du marbre, quoique ce ne fussent que les mêmes matériaux qui étaient en dehors. Il a dit en outre que, dans tous les ouvrages qu'il a faits en France, rien ne s'est démenti, au palais Mazarin, à Saint-Mandé et ailleurs, et qu'il se servait de mortier de chaux éteinte à l'italienne avec sable de rivière et autre du lieu; qu'il faisait sa première ossature de plâtre et puis achevait de son mortier. Nous sommes allés voir les voûtes du palais Mazarin, Mathie, lui et moi, et les avons trouvées sans fentes, ni crevasses quelconques, quoique faites sur du bois. Le Cavalier ayant fait apporter de cette pierre de meulière, Sassi a dit qu'elle était excellente pour des voûtes, qu'on en fait à Rome de pierre de Civita-Vecchia, qui n'est pas la moitié si bonne.

Je suis demeuré à dîner avec le Cavalier. Durant que nous avons été à table, Mathie a dit qu'il voulait retourner à Rome. J'ai répondu en riant qu'il fallait qu'il demeurât jusques au retour du Cavalier, lequel a réparti galamment qu'il ne fallait point d'ôtage pour l'obliger de revenir servir un Roi comme le nôtre. Au sujet de son retour, il a dit que le cardinal Antoine lui avait donné beaucoup d'inventions contre le froid. J'ai réparti que l'ouate était la plus excellente, étant chaude et légère tout ensemble; que la peau d'ours, pour donner une grande chaleur, était singulière. Le Cavalier s'étant allé reposer, nous sommes descendus, Mathie et moi, et je l'ai questionné en particulier, pourquoi il voulait retourner à Rome. Il m'a dit qu'il en avait plusieurs raisons : premièrement qu'il ne voulait pas quitter le Cavalier, qui n'avait personne auprès de lui capable de le secourir dans un besoin; qu'il lui avait des obligations extrêmes et qu'il ne serait pas en repos s'il ne l'accompagnait; d'ailleurs qu'il avait en son particulier des affaires à Rome; que s'il lui fallait revenir, il voulait amener sa femme avec lui; qu'elle était jeune et que pour cela il ne la voulait confier à personne, qu'il la voulait conduire lui-même. Je lui ai dit qu'elle viendrait avec la signora Catharina[2]. Il a mis en doute qu'elle vînt en France; qu'après tout,

1. *Qu'il,* que lui Bernin.
2. La femme de Bernin.

à lui, on ne lui avait parlé de rien, mais que, quand on lui aurait parlé, il voulait accompagner le Cavalier; que de cet hiver il n'aurait que faire ici, qu'aussi bien les choses n'allaient pas si vite, et qu'il voyait bien qu'on ne se portait pas à l'ouvrage avec grand'chaleur. J'ai répondu que les entrepreneurs voulaient, par la lenteur et la dépense, faire connaître qu'il ne fallait pas travailler à la journée; qu'il avait vu le jour d'hier comme M. Colbert leur avait parlé. Sur cette entrefaite, le Cavalier est venu et l'entretien a fini. Sur le soir est venue Mme de Lionne et M. le Président de Maisons avec M. de Longueil et M. de la Haye le père [1]. Je leur ai montré les dessins. Après, Mme de la Baume s'en allant en Touraine est venue dire adieu au Cavalier. J'oubliais que M. Desfontaines, venu avec Mme de Lionne, m'a dit : « J'ai peur qu'on ne dégoûte ces Italiens, voyant la lenteur avec laquelle on travaille. »

Le dix-neuvième, ayant rencontré M. Passart [2], je l'ai mené chez le Cavalier. Il a trouvé le buste fort ressemblant, mais la mâchoire un peu marquée. Gamart [3] y est aussi venu et a trouvé le nez un peu plus gros d'un côté que d'autre et plus étroit derrière que devant, la draperie de manière, comme a-t-il dit, que le Cavalier a accoutumé de la faire. Il a ajouté que c'était une grande patience que celle que demande la sculpture, ce qui est contraire à la vivacité de l'esprit. Le Cavalier durant cela était auprès du scarpelin qui travaillait au pied du buste. Il lui a demandé de quelle qualité était son marbre. Il lui a répondu : *Cotto*. « Il est donc, ça dit le Cavalier, de même que celui du buste; » puis a ajouté qu'il s'émerveillait comment il avait pu exécuter ce qu'il y avait fait; que *questo era fuor del naturale* [4], qu'il y avait peut-être plus de cinquante ans que ce marbre était à Paris. Je lui ai demandé, voyant l'assiette de ce pied de buste carrée, comment elle se pourrait adapter au globe de la base. Il m'a répondu qu'on creuserait cette assiette à la proportion de la globulence; et ayant achevé d'ôter le lien de marbre [5] qui soutenait la draperie de son buste, il m'a demandé ce qu'il me semblait de la voir ainsi dégagée. Je lui ai dit qu'elle me satisfaisait extrêmement. Il m'a ajouté qu'il s'était étudié à faire, *che non paresse* [6] *che questo svolazzo fosse sopra un chiodo, o fosse seccarello.*

M. le Nonce étant entré sur ces entrefaites, et avec lui l'abbé Butti, il leur a dit : « Quand je quitterai ce pays-ci, je suis obligé de dire et de l'écrire sur toutes les portes (pour me servir de sa façon de s'exprimer) : *che non c'è a Parigi nessuno di si buon gusto che il signor de Chantelu, o che sappia tanto di*

1. La Haye de Vauderet, maître d'hôtel de la Reine.

2. Passart, conseiller maître des comptes, est mentionné dans la liste des *Curieux de Paris* comme possédant une collection de tableaux.

3. Hubert Gamar ou Gamard, sieur de Crezé, lieutenant des chasses du Louvre, figure dans cette même liste comme ayant une collection de tableaux anciens et modernes.

4. « Que cela était surnaturel. »

5. Ce qu'on appelle aujourd'hui le tenon.

6. « Qu'il ne parût pas que cette draperie flottante fût retenue par un clou ou fût... » Je renonce à traduire le mot *seccarello*, dont je n'ai pu trouver nulle part la signification. Peut-être est-ce un mot défiguré par le copiste.

lui. Sarebbe fortuna per il Rè, che ce ne fossero solamente sei come lui; che l'haveva detto al Rè, e non sapeva se l'haveva ben inteso [1].

Sur cela, on est venu apporter deux collets du Roi, que le Cavalier a confrontés avec celui qu'il avait déjà, qu'ayant trouvé plus propre à être exécuté, il a rendu les deux autres. M. le Nonce m'a dit que, le buste achevé, il s'en ferait après d'autres à Paris. Je lui ai dit que je n'en doutais pas, que nous avions Varin qui faisait bien ressembler, mais qu'il ne pouvait donner le noble et le grand, comme le Cavalier l'avait donné à son buste. Il a ajouté que, quand le Louvre serait fait, l'on ferait les bâtiments de ce même mode [2]. Je lui ai répondu qu'il était aisé à croire, et que ce serait alors la mode; qu'il ne fallait en France qu'un bon exemple; que même à Rome ce qui a servi à la sculpture et à l'architecture, c'est ce qui a resté de l'antiquité ; ce qui a guidé de temps en temps et a aidé à faire bien par de si beaux et grands exemples. Il ne demeurait pas d'accord de cela, disant que les antiques n'avaient jamais rien fait d'égal à Saint-Pierre. « Si c'est en grandeur de place et quantité de maçonnerie, lui ai-je dit, je ne le contesterai pas, mais dans la grandeur de mode, Saint-Pierre est plus petit que la Rotonde [3] et inférieur en noblesse d'ouvrage, exactitude et diligence; et puis, croyez-vous, monsieur, qu'il n'y ait rien eu de ces anciens temples de Grèce et d'Italie qui ait égalé Saint-Pierre en grandeur et quantité d'ouvrage? » Il a toujours soutenu que non; puis a appelé le Cavalier et lui a demandé s'il n'était pas vrai que Saint-Pierre était d'un mode plus noble et plus excellent que la Rotonde. Il lui a dit franchement que non, et que les formes les plus parfaites sont les rondes, les carrées, hexagones, octogones, etc.; que la coupole de Saint-Pierre, à la vérité, est belle, qu'on n'en voit aucune dans les ouvrages antiques, mais qu'il y a cent fautes dans Saint-Pierre et qu'il n'y en a point dans la Rotonde; que Michel-Ange n'y voulait point de nef; qu'il y avait eu un dessin de Saint-Pierre qu'avait fait Baltazard Petrucci [4], qu'on voit dans Serlio [5], lequel est beaucoup plus beau que celui qui a été exécuté. M. le Nonce a dit que son amour pour ce qui reste de l'antiquité est le Colisée. Il avait dit une autre fois qu'il le ferait restaurer s'il était pape. Il a dit encore qu'il n'y a rien d'aussi beau. Je lui ai dit qu'il était grand pour ce qu'il contient, mais que ce n'était pas le plus beau reste de l'antiquité. Il a demandé au Cavalier, s'il savait le nom de l'architecte qui l'a fait. Il lui a répondu que non.

Après cet entretien, le Cavalier est allé dîner. Le Roi a envoyé ses gardes sur une heure après midi; un peu après est venue une demoiselle, qui est à Mlle de la Vallière, que l'abbé Butti a dit avoir servi Mme de Bellizani; que le Roi, ayant demandé à M. Colbert une fille pour servir Mlle de la Vallière,

1. « Qu'il n'y avait personne à Paris de si bon goût que M. de Chantelou ou qui fût aussi savant que lui; que ce serait une fortune pour le Roi s'il y en avait seulement six comme lui; qu'il l'avait dit au Roi, et qu'il ne savait pas s'il l'avait bien compris. »

2. C'est-à-dire sur le modèle du Louvre.

3. Le Panthéon.

4. Baldassare Petrucci ou Peruzzi, peintre et architecte, né à Sienne en 1481, mort en 1536.

5. Sébastien Serlio, architecte, né à Bologne en 1475, mort en 1552. Voy. son ouvrage *Dell'architettura*, édit. de Venise, 1619, in-4°, p. 65.

il avait donné cette fille. Sur les deux heures et demie, le Roi est venu avec un collet comme le Cavalier en avait fait supplier Sa Majesté. L'abbé Butti et moi lui avons montré comme la draperie du buste était dégagée du lien que le Cavalier y avait laissé, pour la soutenir et empêcher qu'à force de la fouiller, le marbre n'éclatât. Une demi-heure après, la Reine est venue, qui d'abord a dit que le buste ressemblait beaucoup. Le Cavalier, après l'avoir saluée profondément, a dit que Sa Majesté avait l'image du roi si imprimée dans le cœur et dans l'esprit, qu'il lui semblait la voir partout, ou que tout lui semblait tel. L'on a donné un fauteuil à la Reine, qui a demeuré là à voir travailler le



ROBERT NANTEUIL.

(D'après une gravure du temps.)

Cavalier. L'abbé Butti a lu un quatrain sur le piédestal qu'a projeté de faire le Cavalier, qui est, comme j'ai dit ci-devant, un globe avec le mot *picciola base*, et ce quatrain dit :

Entrò il Bernino in un pensier profondo
Per far al regal busto un bel sostegno,
E disse (non trovandone alcun degno) :
Picciola base a tal Monarca è il mondo [1].

Le Roi l'a écouté avec attention et l'a trouvé beau, et l'a pris et donné à M. Dangeau pour le mettre en vers français, de quoi il s'est un peu excusé,

1. « Le Bernin est entré dans un penser profond pour faire un bel appui au buste royal, et dit (n'en trouvant aucun qui en fût digne) : « Le monde n'est qu'une petite base pour un « tel monarque. »

puis l'a tourné sur-le-champ. M. l'abbé Tallemant a aussi produit un madrigal sur le sujet du buste :

> Louis jusques ici n'avait rien de semblable,
> Et malgré le ciseau, le pinceau, le burin,
> Était à lui seul comparable.
> On en voit deux, grâce au Bernin,
> Dont l'un est invincible et l'autre inimitable.

L'abbé Butti, à l'improviste, l'a tourné ainsi :

> Fin' hora in van s'affaticò il pennello
> Per far più d'un Luigi a noi visibile;
> Hor' mercé del Bernino, appar gemello :
> Inimitabil l'un, l'altro invincibile[1].

Pendant que le Cavalier travaillait, M. de Montausier m'a dit qu'il avait appris que mon frère avait le soin du Louvre et moi aussi. Je lui ai dit que mon frère y devait avoir emploi, mais que je n'avais que celui que le Roi m'avait donné près le Cavalier. Il m'a dit ensuite qu'il faisait au Roi les yeux trop ouverts. Je lui ai dit qu'il siéait bien dans une chose vive qu'ils le fussent moins, mais que c'était ce qui faisait paraître vive une chose morte. M. de Thou[2] était aussi là présent, qui m'a demandé tout bas si le dessin du Louvre était résolu. Je lui ai dit que je croyais qu'il l'était, puisque l'on fouillait les fondations, que même Varin faisait une médaille où au revers était la façade du Louvre du dessin du Cavalier, pour la mettre sous la première pierre qui serait posée; que je n'approfondissais point davantage. Il m'a demandé après si l'on travaillait à la journée. Je lui ai dit qu'oui quant à présent; mais que l'on faisait un devis pour avoir des entrepreneurs. Il m'a répondu que l'on ne ferait donc rien qui vaille. Je lui ai dit les raisons qu'en avait M. Colbert. Il m'a réparti qu'il s'en détromperait et que lui, M. de Thou, lui demandant quand il irait loger à sa nouvelle maison[3] où il avait voulu faire élever les ailes qui ne l'étaient pas, M. Colbert lui avait dit : « de longtemps, » parce que les fondations s'étaient trouvées très mauvaises et qu'il les fallait refaire; que c'était Levau qui avait conduit cette maison pour M. Bautru[4]; que M. Colbert avait peine à se défaire de cette cabale, peur de donner à connaître qu'il s'était trompé au choix; mais qu'il en reviendrait; que s'il le faisait subitement, d'une chose l'on irait à l'autre, et parlerait-on peut-être contre les Collèges des Quatre-Nations[5], si mal pensés et placés, à cause du retranchement du lit de la rivière, et si mal exécutés qu'il donnerait, à la rencontre, de grands coups contre, pour ce qu'il savait que tout cela ne s'était disposé de la sorte que pour l'intérêt des places, que Levau et ceux de son parti avaient

1. « Jusqu'à cette heure le pinceau s'était en vain efforcé de faire plus d'un Louis visible pour nous. Maintenant, grâce à Bernin, on en voit deux : l'un inimitable, l'autre invincible. »
2. Jacques-Auguste de Thou, frère du de Thou décapité avec Cinq-Mars. Il fut président aux enquêtes, ambassadeur en Hollande (1657), et mourut en 1677 à soixante-huit ans.
3. La maison de Colbert.
4. Guillaume Bautru, comte de Serrant, chancelier et garde des sceaux de Monsieur.
5. Aujourd'hui le palais de l'Institut.

là auprès, et voulaient faire valoir. Je lui ai dit la mauvaise fondation de la façade du Louvre qu'avait commencée Levau, que le Cavalier avait reconnue faisant faire la fouille de la fondation de la sienne[1]. Il regardait cependant avec une petite lunette (car il a la vue courte) le buste du Roi et m'a dit qu'il lui semblait qu'il avait beaucoup de ces belles têtes de Jupiter. Durant cet entretien, la reine s'étant levée pour aller voir l'ouvrage du signor Paul, j'ai suivi Sa Majesté et lui ai dit qu'il était destiné pour Elle, dont Elle a témoigné être bien aise. Le Roi, un peu avant que de s'en aller, a demandé au Cavalier s'il travaillerait les fêtes. Sans attendre qu'il ait répondu, j'ai dit qu'oui à Sa Majesté, qu'il avait un bref du Pape, et pour pouvoir travailler trois heures les dimanches.

Après que le roi a été sorti, le fils aîné de M. Colbert et l'abbé[2] sont venus avec leur précepteur voir le buste, et quand ils s'en sont allés, le Cavalier a été avec mon frère et moi aux Feuillants. En y allant, il m'a dit qu'il avait pensé à ce qu'il y avait à faire à Saint-Denis, m'a demandé si l'on avait les portraits de nos premiers Rois. Je lui ai dit qu'oui, mais sans certitude s'ils ont été faits de fantaisie ou non. Il m'a dit que dans le lieu, qu'on pourrait faire pour les sépultures de Bourbon, on pourrait mettre ceux de dix ou douze rois prédécesseurs de Sa Majesté et commencer par saint Louis, s'il y en avait tant depuis lui[3] ; faire après celle du Roi et laisser place pour une vingtaine, et puis faire une grande sépulture pour les rois, faisant le tout avec grande magnificence.

Au retour, sur la matière de dévotion, il nous a rapporté deux points de deux différentes prédications, l'un des pèlerins d'Emmaüs, que Notre-Seigneur avait rencontrés, que comme il ne faisait rien que pour nous servir d'exemple et d'instruction, il s'était mis au milieu d'eux pour nous enseigner qu'il faut fuir en toutes choses les extrémités, et que le bon parti était la voie du milieu, où est le siége de la vertu[4]. Il en a rapporté un autre qu'il avait entendu dire à un cardinal dans une exhortation de la semaine sainte, lequel il a dit qu'Urbain VIII loua fort. Ce cardinal commença par dire qu'il avait été commandé d'entretenir Sa Sainteté et l'assemblée des douleurs et des angoisses que Notre-Seigneur avait souffertes dans sa passion, qu'encore que ce fût une matière bien plus propre à être méditée que rapportée, néanmoins y ayant médité lui-même, il voulait rapporter une pensée qui lui était venue sur ce sujet; et dit qu'il était persuadé que c'était le péché qui avait mis Notre-Seigneur dans les peines et l'agonie qu'il avait souffertes; que le péché est de telle nature qu'il vise à détruire Dieu, s'il le pouvait, et pour cela Dieu, qui le peut, aurait dû détruire le péché et l'aurait fait sans doute, s'il avait été dans sa puissance de le faire sans tout ensemble détruire le pécheur qu'il veut sauver; que c'est pour cela seulement qu'il épargne et laisse pour ainsi dire régner le péché, afin de pouvoir sauver le pécheur; qu'une seule fois, mais une fois toute seule, il a trouvé le péché sans le pécheur, qui fut

1. De sa façade.

2. Jean-Baptiste Colbert, marquis de Seignelay, né en 1651, mort en 1690, et son frère Jacques-Nicolas, né en 1655, mort archevêque de Rouen en 1707.

3. Il y en a vingt et un.

4. In medio stat virtus.

quand pour notre salut Jésus-Christ voulut se charger de tous les péchés du monde; qu'alors aussi la justice de Dieu le père le chargea de tant de douleurs, de peines et de souffrances, sans considérer que c'était son fils bien-aimé qu'elle ne put se satisfaire que par sa mort, mais la plus cruelle et ignominieuse qu'on saurait jamais imaginer; et cela pour ce qu'il trouva alors le péché sans le pécheur. J'ai dit que cette pensée était tout à fait belle et dévote.

J'ai parlé au Cavalier, en le quittant, de la partie de Saint-Cloud. Il m'a dit que, s'il faisait beau, ce serait pour demain, et sinon le jour d'après. Nous en revenant, mon frère et moi, il[1] m'a conté que le matin il avait été voir Mr Perrault, lequel avait bien daubé le dessin du Cavalier et l'avait fort pressé, lui, de dire qu'il n'était pas beau; qu'il avait, entre autres choses, trouvé à redire à la grande saillie de l'embassement de la façade qui portera les colonnes, et à la projecture[2] de la corniche de l'entablement, qui était si excessive qu'on ne verrait point la balustrade; « et à quoi [bon] faire, a-t-il dit, une balustrade laquelle ne sera point vue? »; qu'il a sindiqué[3] plusieurs autres choses, et a dit que M. Colbert lui avait demandé si mon frère n'avait point examiné ces dessins. A quoi lui mon frère avait répondu qu'il ne les avait vus que quand on les montrait à d'autres, et que c'étaient choses si extraordinairement belles qu'il n'y avait qu'à admirer; et que cela s'était passé en présence de M. Madiot.

LUDOVIC LALANNE.

(La suite prochainement.)

1. *Il*, le frère de Chantelou,
2. *Projecture*, avance.
3. *Sindiquer*, critiquer; de l'italien *sindacare*.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1419]



COLLECTIONS SPITZER

LA CÉRAMIQUE ITALIENNE



On écrirait volontiers une histoire de la Céramique italienne, en présence de la belle collection de M. Spitzer. Elles sont bien là toutes, réunies avec beaucoup de zèle et de goût, les productions de ces officines justement célèbres du XVIe siècle : Faenza où dominent les nuances les plus délicates de l'outremer; Gubbio, qui inonde ses produits d'une pluie d'or et de rubis; Deruta, aux reflets nacrés d'un effet plus doux; Urbino, reconnaissante, s'aidant des estampes de Marc-Antoine pour reproduire sans relâche les belles compositions du maître immortel qui l'a illustrée; Venise dont on distingue de loin les camaïeux bleus et verts; et Cafaggiuolo, et Castel-Durante, que j'aurais dû nommer la première, et d'autres encore, représentées par des pièces de choix, dignes de la célébrité qu'elles se sont acquise et qui permettent, à première vue, de distinguer ce qui fait l'originalité et la valeur artistique de chacune d'elles.

Mais ce n'est pas ici le lieu d'écrire une histoire de la faïence italienne,

ce qu'il nous faudra peut-être faire un jour; l'espace nous manquerait. Nous nous contenterons, comme un démonstrateur qui cherche à tenir son auditoire attentif en lui expliquant quelques-uns des phénomènes de la vie, de passer une revue sommaire de ce bel ensemble, nous arrêtant chemin faisant à quelques-unes des pièces les plus significatives, pour en indiquer l'intérêt, à moins cependant que notre plume ne dévie, et qu'entraîné par elle, cet article ne devienne un discours sur la faïence à propos de la collection Spitzer.

La céramique, l'émail, les poteries vernissées ou émaillées sont des choses vieilles comme le monde. Il n'y a pas lieu ici de s'occuper ni d'origines ni d'inventions; le temps enveloppe toutes ces questions d'un voile épais. La faïence peinte seule est moderne, son brillant coloris la différencie profondément de toutes les poteries de l'antiquité; elle est nôtre; nous pouvons parler avec quelque assurance de ses premiers pas, ils sont assez rapprochés de nous pour ne pas échapper à nos recherches. La faïence est variée, indépendante dans ses allures; par sa couleur elle traduit bien le sentiment intime et le goût du milieu où elle a vu le jour; elle est un reflet de nos arts, c'est ce qui fait son charme. De nos jours, après deux siècles d'oubli, le goût est revenu aux belles poteries de la Renaissance; il est si vif aujourd'hui que nous pouvons dire à notre tour: *thesaurum habemus in vasis fictilibus,* ce que prouverait surabondamment la collection qui nous occupe, s'il nous était permis de l'estimer.

Sur le déclin du XV[e] siècle on peut distinguer, en Italie, trois centres principaux où l'industrie céramique était en honneur et constituait la principale ou la seule industrie du pays où elle florissait :

CASTEL-DURANTE — FAENZA — DERUTA,

Le génie de la Renaissance s'y montrait déjà avec beaucoup de grâce dans les formes et dans la décoration. La faïence n'eut qu'à se montrer pour se faire aimer. L'influence de ces ateliers, prêchant d'exemple, ne pouvait tarder à rayonner de proche en proche dans les provinces qui leur étaient limitrophes, en Italie, et plus loin encore.

De ces grandes officines sortaient des colonies de potiers emportant avec eux, dans les lieux où ils allaient s'établir, les mêmes procédés de fabrication, les mêmes couleurs pour peindre les vases, ce qui rend difficile, sinon impossible, l'exactitude des attributions que l'on serait tenté de

faire, attributions en somme d'un intéret secondaire, puisque c'est leur beauté seule qui rend précieuses les faïences italiennes.

Nous ne voulons pas dire que ces officines fussent les seules. Il y a eu, toujours et partout, dans les contrées habitées et dans le voisinage des villes, des potiers faisant, plus ou moins bien, les ustensiles indispensables aux besoins de chaque jour. Grossières le plus souvent, ces productions portent parfois un cachet d'archaïsme qui n'est pas à dédaigner. Les grandes usines, de leur côté, n'étaient pas exclusivement consacrées aux productions choisies que l'on réunit dans les musées et dans les collections d'amateurs : à côté de l'atelier du potier il y avait la *bottega* du peintre. De même aussi de la plus humble officine de village, l'occasion ou la fantaisie d'un artiste pouvait faire sortir quelque vase d'un goût charmant, quelques plats d'une facture distinguée ; la faïence en a tenté plus d'un, sans que pour cela ce nom de ville, au revers d'un plat, constitue nécessairement un centre nouveau d'activité céramique.

Nous expliquerons dans quelles circonstances quelques-uns de ces ateliers privés se sont formés, et ce qui a pu contribuer à donner un cachet très distingué à leur production nécessairement limitée.

Castel-Durante, le plus ancien en date de ces grands centres industriels, était une ville nouvelle fondée à la fin du XIIIe siècle par un illustre prélat français dont elle portait le nom, Guillaume Durand, mort évêque de Mende en 1320, dont le principal ouvrage, le *Rationale divinorum officiorum*, est célèbre à plus d'un titre. A la fois savant théologien et vaillant homme de guerre, comme il convenait à un membre de l'église militante d'alors, Guillaume Durand avait été envoyé par le pape Martin IV, en 1284, dans la Massatrebaria, c'est ainsi que se nommait la province, pour y construire une forteresse qui devait, dans un cas pressant, servir de refuge aux guelfes du pays, souvent molestés par les partisans de l'empire, qui s'y trouvaient en majorité. L'emplacement qu'il choisit était en plaine, entouré de trois côtés par les rives du Métaure ou de ses affluents. Pour une semblable mission, dans une contrée sinon sauvage tout au moins très peu civilisée, Guillaume Durand dut se faire accompagner, pour les choses les plus nécessaires à son entreprise, par une petite armée d'artisans en tous genres, parmi lesquels les ouvriers céramistes, ne fût-ce que pour faire des briques, ne doivent pas avoir été oubliés. Il se trouva que le Métaure, dans ce lieu désert, déposait sur ses rives une boue liquide, composée d'éléments arrachés par les torrents aux pentes boisées des Apennins, particulièrement propice à la poterie : il n'en fal-

lait pas davantage pour que les potiers s'y multipliassent et qu'un centre manufacturier prît naissance.

L'historien de la faïence de Castel-Durante a retrouvé dans les archives de la ville un document de l'année 1360, concernant les *héritiers* d'un potier, Giovanni, surnommé *dei Bistugi,* ce qui indiquerait pour l'époque un progrès notable sur la poterie ordinaire, puisque ce surnom doit s'entendre *Jean des pots cuits deux fois,* ou bis-cuits. Giovanni dei Bistugi était peut-être du nombre des artisans venus avec le fondateur.

Il n'est pas rare de voir le nom de la France intimement mêlé à l'histoire politique de l'Italie; il nous a paru piquant de le rencontrer, à une époque aussi éloignée, à propos de céramique.

Nous attribuerions volontiers à Castel-Durante une des plus belles pièces de la collection Spitzer : une coupe basse dont le décor extérieur est d'une richesse exceptionnelle. Il représente sur fond gros bleu, mêlés à des trophées d'armes et à des chimères, quatre groupes d'enfants tenant de longues banderoles couvertes de portées musicales; à leurs pieds sont aussi des livres de musique ouverts. Au centre, dans le creux du pied, est peint un portrait-médaillon entouré d'une légende : DON PARISIO DA TRAVISO M D XXX. Le nom sans doute d'un bon musicien du temps, à qui la coupe était dédiée. La peinture intérieure : Jésus en prière au Jardin des Oliviers, par la fermeté du contour qui touche à la sécheresse et par son coloris, nous rappelle quelques pièces signées : *in Castel Durante,* que nous avons eu l'occasion d'examiner.

Les potiers de Durante n'ont que très rarement signé leurs œuvres, comme il convenait à des gens assez connus pour ne pas se mettre en quête de clients nouveaux, en donnant leur adresse. La même rareté de signatures se remarque sur les productions de Faenza et de Deruta.

Durante se trouvait aussi trop éloignée d'un centre mondain ou même bourgeois, pour que les pièces décoratives, d'une exécution soignée, y fussent un objet de commerce. On y faisait en grand nombre des vases d'un prix médiocre, dans le genre des petits plats dont Cypriano Piccolpasso, dans son *Traité de l'art du Potier,* nous a laissé quelques modèles; mais surtout des vases de pharmacie de toutes formes. C'était alors l'usage comme encore aujourd'hui, dans les couvents et dans les hôpitaux, d'emplir de vastes salles de ces vases, disposés dans un ordre pittoresque, plus pour la décoration que pour l'usage, et sur lesquels j'ai reconnu partout les signes qui caractérisent les ateliers durantins. J'en aperçois ici quelques-uns, trois grandes bouteilles entre autres, décorées de bustes à têtes bouffonnes; et de nombreux cornets, *albarelli :* ils portent tous écrits dans

un cartouche, en caractères gothiques ou romains, suivant leur ancienneté, les noms de la drogue qu'ils étaient censés renfermer.



GRAND VASE D'URBINO.

(Collection de M. Spitzer.)

Je viens de nommer le ***Traité de l'art du Potier,*** de Cypriano Piccolpasso ; cet ouvrage, publié de nos jours, a singulièrement servi à la gloire de Castel-Durante, non seulement en décrivant les procédés des artistes

durantins, mais encore en nous conservant les noms de quelques-uns des artisans contemporains de l'auteur, appelés à établir des faïenceries en Italie et ailleurs.

Nous ne nous serions peut-être pas arrêté à relever la fondation, fortuite, de Castel-Durante par un prélat français du XIIIe siècle, si nous n'avions pas su retrouver, à trois siècles de distance, notre nom mêlé de nouveau à l'industrie durantine, pour lui rendre un signalé service. Le *Traité de l'art du Potier* a été écrit à la requête et pour le cardinal de Tournon. C'est Piccolpasso lui-même qui nous a conservé ce renseignement dans une description de l'Ombrie, écrite vers la fin de sa vie et restée manuscrite. Le célèbre homme d'État avait été pendant dix ans premier ministre de François Ier; disgracié après la mort du Roi, il se retira en Italie et séjourna près d'un an à Castel-Durante. Peut-être était-il, après Cardinali Bessarion, abbé commendataire du couvent de Saint-Christophe. Pour se distraire de l'ennui qu'apporte toujours la perte d'une grande position politique, il est naturel de croire qu'il s'intéressa aux choses, nouvelles pour lui, qu'il voyait exécuter sous ses yeux. Trouvant sous sa main un jeune homme, Piccolpasso avait alors vingt-cinq ans, nullement potier, mais ingénieur, artiste et quelque peu gentilhomme, il lui demanda de coucher par écrit les préceptes d'un art qu'il trouvait peut-être excellent d'introduire en France.

Nous transcrivons littéralement les paroles de Piccolpasso; elles se trouvent dans un chapitre consacré à la ville de Rieti, où, à propos de la fertilité du sol, il revient à sa chère patrie pour en exalter la fécondité et aussi l'excellence de ses poteries, les premières du monde.

« On le verra sous peu, j'espère, dit-il, dans un mien traité *del arte* « *del vasaio*, que j'ai écrit il y a longtemps à la prière de la sainte mé- « moire du très illustre cardinal de Tournon, qui, à l'époque du passage « des Français en Italie, demeura une année à Castel-Durante. Les œuvres « pieuses en Jésus-Christ et la courtoisie de ce seigneur sont vivantes et « vivront longtemps encore dans la mémoire et dans le cœur des habitants « du pays. »

Nous retrouverons peut-être un jour quelque grand plat peint en son honneur et à ses armes, — un écusson mi-partie, portant, à gauche, des fleurs de lis d'or sans nombre sur fond d'azur, et à droite, un lion grimpant, d'or, sur fond de gueules.

La mort surprit Piccolpasso au moment où il voulait publier son art *del vasaio*, qui ne devait voir le jour que trois siècles plus tard; il faut le regretter : le vieil ingénieur eût ajouté à l'ouvrage de sa jeunesse des détails qui seraient infiniment précieux aujourd'hui. Nous en avons retrouvé

des traces dans sa ***Description de l'Ombrie;*** ce travail, par son développement, n'est pas de nature à jamais être publié. Le manuscrit a été entre les mains de quelques-uns des écrivains qui, au commencement de ce siècle, se sont occupés de la faïence italienne; ils n'ont pas su ou n'ont pas voulu utiliser tous les renseignements qu'il contient : il est actuellement parmi mes livres.

Les ateliers céramiques du duché d'Urbin : Castel-Durante, Urbino, Gubbio, Pesaro, forment un groupe solidaire qui ne doit pas être divisé.

Urbino est une colonie sortie des officines de Castel-Durante. Elles y déversaient un trop-plein d'artistes peintres sur faïence, qui trouvaient une meilleure fortune dans cette résidence ducale. En indiquant au revers de leurs plats que leur ***bottega*** était à Urbino, ils ont toujours retenu le nom de leur patrie.

In La botega di M° Guido
Durantino In Vrbino
1535

La poterie d'Urbino représente le côté fastueux de la faïence italienne au moment de son plus grand développement. C'est de là que sont sortis les grands vases à serpents, les vasques trilobées qui servaient de rafraîchissoirs, les aiguières élégantes, les gourdes en forme de poires aplaties et ces grands encriers de forme pyramidale, presque des meubles, composés de plusieurs pièces superposées se terminant par un groupe de figures.

Urbino est admirablement représenté dans la collection Spitzer; ses huit grands vases, accouplés deux par deux, ensemble rare, du plus brillant émail, sont bien certainement descendus de la crédence d'un prince pour entrer dans ses vitrines. Deux sont signés dans un cartouche, en grandes capitales : FATTO IN VRBINO; nous en donnons un dessin qui nous dispense de les décrire.

Deux autres, décorés de grotesques sur fond blanc avec anses à serpents, portent sur la plinthe qui leur sert de base, aussi en grands caractères : M° ANTONI PATANAZI. VRBINI. 1580; ce qui prouve tout au

moins que l'artiste était fier de son travail. Ce décor dit à *grottesques*, sur fond blanc, imitation des fresques antiques découvertes dans les fouilles ou *grottes* de Rome, est un tribut payé à la mode de ce genre d'ornementation, très en vogue vers la fin du XVIe siècle, et qui marque la dernière période de la bonne fabrication des faïences peintes. Cet Antonio Patanazi est un nom nouveau parmi les peintres d'Urbin. Il ne doit pas être confondu avec celui d'Alphonse Patanazzi, qui travaillait à Pesaro.

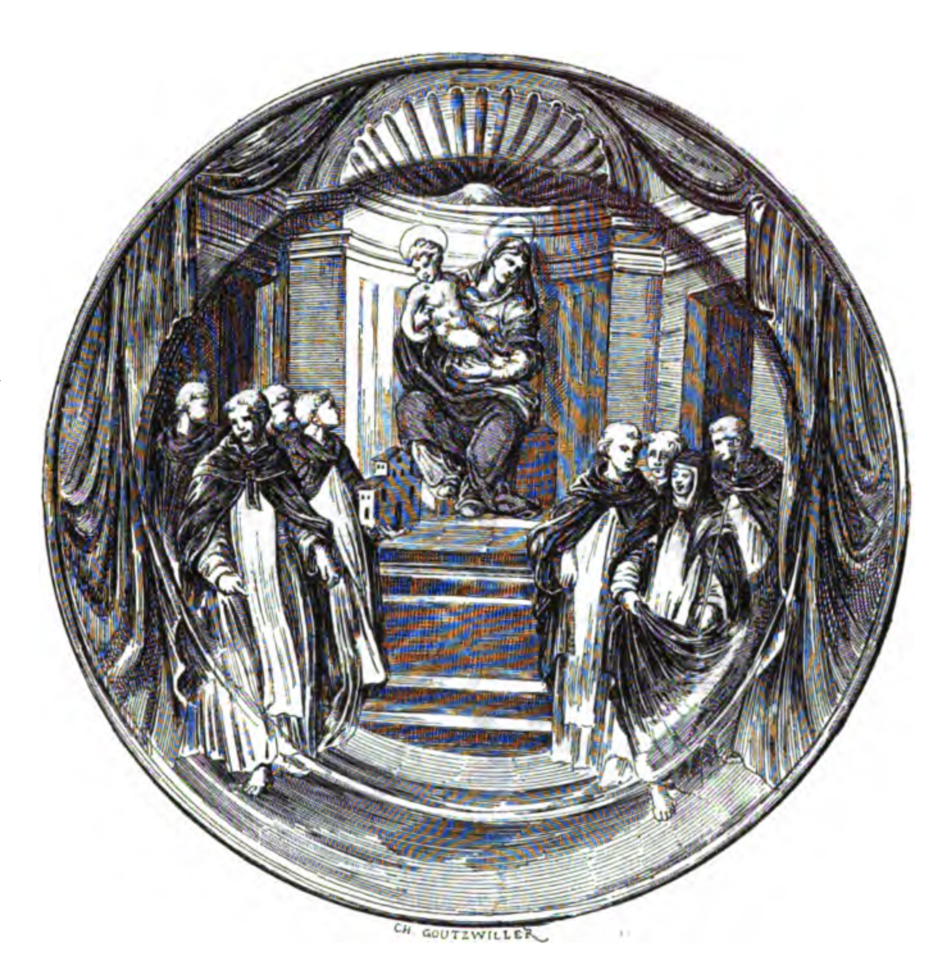
Les grands plats de la collection ne méritent pas moins d'être signalés. Le Massacre des Innocents ; le Défi des Muses et des Piérides, d'après Perino del Vaga ; cette Vierge sur un trône, entourée de religieux de l'ordre de saint Dominique, qui nous rappelle un carton de fra Bartolomeo ; la Lucrèce et une foule d'autres, peints sur les dessins de Raphaël ou d'après les estampes de Marc-Antoine Raimondi, seront toujours, sur une crédence ou dans une vitrine, des décorations d'un très grand goût.

Ce sera un de leurs privilèges, je parle de toutes les faïences peintes, après bien des siècles, quand tout aura disparu, fresques et tableaux, de rappeler à nos arrière-petits-neveux un très vif souvenir des grandes œuvres qui les ont inspirées. Je passe sous silence les aiguières et les gourdes, les salières en forme de nacelles, et deux grands encriers semblables à ceux que je citais plus haut, et une foule de vases de formes diverses, pour ne m'attacher qu'aux pièces qui peuvent se prêter à quelques observations nouvelles.

Parmi les peintres d'Urbino, il en est un très bien représenté ici, Fran. Xanto, qui se distingue entre tous par la légèreté de sa touche et l'harmonie de son coloris. Souvent quelques-unes de ses peintures sont rehaussées de reflets métalliques empruntés à Gubbio. Elles nous serviront à constater un curieux cas de collaboration céramique qui n'a pas encore échappé aux observations judicieuses de M. Vincenzo Lazzari, mais qui mérite d'être rappelé. Il reliera les ateliers d'Urbino à celui de Gubbio, malgré la distance qui les séparait.

La vogue des faïences peintes que nous voyons remplacer, sur les crédences des princes, la grande orfèvrerie, n'est pas sans avoir eu quelques causes politiques. Rançonnés ou dépossédés par les invasions allemandes et espagnoles, les princes italiens, obligés de fondre leurs vases d'or, n'avaient rien trouvé de mieux que de les remplacer par des vases de terre. D'un autre côté, l'horrible sac de Rome, par les Allemands, si funeste aux arts, et qui avait suivi de près ceux de Prato et de Gênes, avait fait rentrer dans leur ville natale une foule d'artistes de talent, réduits à la plus profonde misère. Ils se mirent au service des potiers et

les belles faïences que nous recueillons aujourd'hui ne sont qu'une revanche des arts sur les malheurs du temps ; une preuve nouvelle de sa virtualité et de son impérieux besoin de produire. On se mit à peindre des vases de terre, malgré l'humble matière qui en faisait le fond, comme on



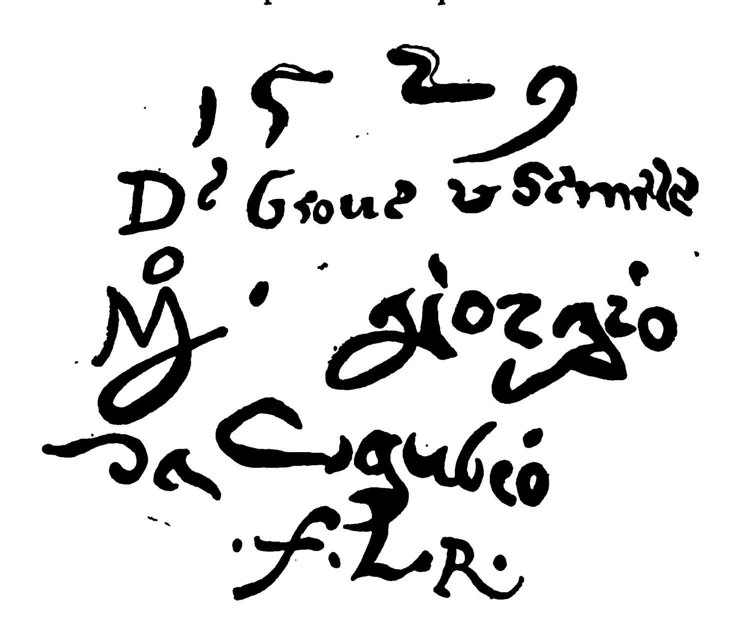
GRAND PLAT D'URBINO.

(Collection de M. Spitzer.)

aurait ciselé des vases d'or ou d'argent. On se consola des uns en aimant les autres. La mode explique ou excuse tout : sans elle je serais tenté de prendre pour une épigramme le service de terre peinte qu'un de ces princes envoyait au grand empereur Charles-Quint, qui les avait si bien dépouillés.

Les faïences de Gubbio tiennent le premier rang dans l'estime des amateurs, séduits par leur brillant aspect. Les peintures en sont rehaussées et souvent couvertes de lustres métalliques d'or et rouge rubis d'un éclat extraordinaire. Suivant l'angle visuel sous lequel ils sont placés, les reflets de ces lustres se colorent des tons chatoyants verts et bleus de l'opale, que les autres couleurs métalliques du même genre ne présentent pas au même degré. C'est cette particularité qui rend surtout précieuses et recherchées les œuvres du célèbre potier Giorgio Andréoli.

Si les chiffres ont leur éloquence, il nous suffira de dire que la collection Spitzer possède vingt-deux pièces de maestro Giorgio Andréoli, signées en toutes lettres ou portant la marque de ses œuvres.



Malgré l'auréole dont elles sont entourées, le mot est pris dans la nature même du sujet, les faïences de Giorgio Andréoli ne nous paraissent pas avoir été suffisamment étudiées.

Les Andréoli, famille de potiers originaire de Pavie, étaient venus s'établir à Gubbio vers la fin du xv[e] siècle. Pourquoi si loin de leur patrie? Avaient-ils été appelés par la municipalité de Gubbio pour y exercer leur art, ou bien s'y étaient-ils réfugiés après avoir trempé, obscurs comparses, dans une conspiration contre leur bien-aimé souverain, ce qui était assez fréquent dans le duché de Milan? On ne saurait le dire. Le marquis Ranghiasci, dans une lettre sur maestro Giorgio Andréoli, penche pour cette dernière hypothèse. Fort jeune, sur un aussi petit théâtre, cet artiste paraît avoir essayé un peu de tout, avant de se consacrer

au genre de poterie qui a fait sa réputation. On a de lui quelques bas-reliefs de terre émaillée, rehaussée de lustres métalliques, d'un modelé médiocre. Sur ses vases, l'arabesque est excellente ; dans la peinture des sujets, à côté de beaucoup de sentiment, son dessin est lourd et malhabile



GOURDE D'URBINO.

(Collection de M. Spitzer.)

à rendre sa pensée. Cette infériorité paraît l'avoir conduit à rehausser des beaux reflets métalliques dont il avait le secret les vases peints par quelques-uns de ses confrères. Il leur donnait ainsi une plus grande valeur vénale. Nous en avons un exemple dans une coupe basse du peintre Francesco Xanto de Rovigo, dont nous venons de rappeler le nom. Elle est couverte de beaux lustres métalliques et signée au revers.

La date, l'énonciation du sujet et les initiales du nom sont tracées en

bleu; Giorgio y a apposé sa signature en couleur métallique d'or, et, comme il en a l'habitude, le reste du revers est couvert du fleuron, une sorte de brindille se recourbant sur elle-même, qui est sa marque la plus habituelle. La forme de l'X laisse un peu à désirer, mais les deux autres lettres et la calligraphie de l'inscription, où l'on peut observer des particularités qui se retrouvent au revers de beaucoup d'autres plats du même artiste, signés plus lisiblement, ne laissent pas de place au doute. Un plat voisin, Énée emportant son père Anchise, aussi rehaussé de lustres métalliques, a son revers couvert de ces fleurons que nous venons d'indiquer comme la marque la plus habituelle du Giorgio; il est signé en toutes lettres : ***Fran. Xanto A da Rovigo.*** La collaboration paraît bien plus claire encore dans une délicieuse assiette plate : un astrologue assis dans un paysage, d'après une composition de Giulio Campagnola. Elle est signée par Giorgio seul, mais la bonne perspective, la manière dont le paysage est traité, l'exécution des fabriques du fond, sont autant de signes évidents qu'elle a été peinte par Xanto.

Nous pourrions citer d'autres exemples du lustre métallique de maestro Giorgio, appliqué avec sa signature sur des vases peints qui, non-seulement s'éloignent de sa manière, mais encore de celle de tous les peintres d'Urbino. Mais ne sortons pas de la collection Spitzer, elle suffit à notre discours.

Cette collaboration, ou mieux, l'intérêt qu'avait maestro Giorgio à utiliser les vases peints par d'autres artistes, auxquels il donnait une valeur bien supérieure, est clairement indiquée par leur diversité; elle ne présentait aucune difficulté; les rehauts métalliques étaient placés sur les vases entièrement terminés; on en obtenait la réduction dans des fours spéciaux moins grands que les fours ordinaires, à un feu peu élevé. La période d'activité de Giorgio ne paraît pas s'être prolongée au delà de l'année 1538, les plus anciens portent le millésime de 1518; nous avons ici de ses œuvres les plus récentes et les plus anciennes.

On attribue à son fils Vincent, *Mastro Cencio*, une suite de plats creux dont l'intérieur est orné de reliefs couverts d'un lustre rouge brun. Ces pièces sont ordinairement signées d'une sorte d'N, sommairement tracé, qui

indique, ainsi que le décor, une fabrication peu soignée. Mais outre que ce lustre ni les vases sur lesquels il est appliqué n'ont aucun rapport avec les productions de son père, la lettre N ne rappelle nullement son nom.

Nous croyons que ces sortes de faïences étaient faites à *Santa Natoia,* dans la Marche d'Ancône. Cette fabrique, peu ou point connue des modernes, est citée par un écrivain du XVIe siècle. Il la place à la suite de Gubbio pour l'excellence de ses majoliques : ce mot ne signifiait alors que les faïences à reflets métalliques rappelant les poteries hispano-



PLAT D'URBINO

(Collection de M. Spitzer.)

arabes, et cet écrivain, qui n'est autre que Piccolpasso, ne pouvait s'y tromper.

Giorgio Andréoli paraît avoir emprunté le lustre métallique de ses faïences aux potiers de sa patrie. Un architecte, Cesare Cesariano, parle souvent avec éloges des vases de Pavie, dans un savant commentaire de Vitruve, dédié à François Ier, imprimé en 1521. Nous transcrivons littéralement le principal passage les concernant; c'est un curieux document sur la poterie émaillée, alors dans toute sa nouveauté et dans tout son éclat.

« Tels, dit-il, on voit de nos jours, en Italie, les vases de terre très « bien peints et vitrifiés, qui se font en Romagne et dans quelques autres « endroits de la Marche d'Ancône. La nature a répandu partout, comme les « minéraux, la terre propre aux vases. On croyait autrefois qu'elle ne se « trouvait que dans la région de Damas et dans le pays des Mores. Nos « potiers de Pavie l'ont reconnue dans le voisinage de leur ville et près du « Pô. Ils en font des vases excellents et si variés, que, beaucoup sont plus « délectés par la beauté de leurs peintures vitrifiées que par la vue de l'or « et de l'argent, bien que ces métaux soient précieux comme les diamants « et les perles et que l'on fasse tout, pour eux et par eux. Cependant, « comme ils ne sont que d'une seule couleur, il semble qu'ils ne « parlent pas aux yeux, qu'ils ne sont pas aussi plaisants à l'âme que ces « beaux vases peints et vitrifiés, sur lesquels brillent l'universalité des cou- « leurs minérales, et singulièrement les plus beaux qui ne peuvent se faire « sans les *scories* d'or et d'argent, comme on peut en voir les *fogliè* ou « *laminelle tenuissime*, qui sont dessus, comme des *suffumigations* de « poudres variées qui auraient reçu par la *combustione* les couleurs de « toutes les pierres précieuses qui possèdent en elles *limpidia et dia-* « *phanacoloratione* (limpidité et transparence des couleurs). »

Nous avons conservé dans cette traduction quelques-unes des paroles du texte italien, importantes, mais facilement compréhensibles. *Suffumigation* est un mot français que l'Académie a retenu dans son dictionnaire, il est synonyme de fumigation. Nous ne nous arrêterons pas à relever la grâce avec laquelle l'illustre *capo maestro* de la cathédrale de Milan caractérise le brillant aspect des faïences peintes ; on ne ferait pas mieux de nos jours, et les lamelles métalliques d'une extrême ténuité qu'il y voit caractérisent très bien les lustres dont étaient rehaussées celles qu'il avait sous les yeux. La connaissance des argiles plastiques et de leurs qualités était alors, plus qu'aujourd'hui, nécessaire à l'architecte. Cesare Cesariano y revient dans un autre passage où, tout en accordant aux poteries italiennes la supériorité sur celles de Damas et d'Afrique, il fait une réserve : *Excepté,* dit-il, *que nos terres n'ont aucune des qualités de celles appelées porcelaines qui, dit-on, se brisent, si la potion qu'on y verse est empoisonnée.*

Les savants archéologues qui conduisent leur barque sur la mer sans fond de la céramique universelle n'ont pas encore abordé à la fabrique de Pavie, je la leur recommande. Située dans le voisinage d'une grande ville comme Milan, elle avait à sa porte une colonie d'artistes du plus grand mérite, chargés d'orner avec profusion la célèbre Chartreuse qui porte son nom ; il a dû en rejaillir quelque chose sur ses productions. Elles doivent

être rares cependant; non signées, il faudra les chercher parmi les incertaines des premières années du xvie siècle. Je souhaite qu'elles ne jettent pas trop de discorde dans le camp des attributions. Pour ma part, je n'ai rencontré dans nos musées qu'un vase seul, ayant tous les caractères d'une œuvre du xve siècle, que je sois disposé à donner à la fabrique de Pavie. Le couvercle de ce vase est orné d'une frise circulaire



PLAT DE L'ASTROLOGUE D'APRÈS GIULIO CAMPAGNOLA (Fabriques de Gubbio et Urbino.)

(Collection de M. Spitzer.)

trilobée en forme de crête; les anses sont formées par deux dragons ou guivres qui rappellent les armes des Visconti, parfaitement modelés; le culot est à godrons en reliefs, et une bande d'ornements Renaissance orne la panse : il appartient au South Kensington Museum de Londres.

La ville de Faenza était bien digne de donner son nom à la poterie nouvelle. Encore aujourd'hui, les pièces choisies sorties de ses nombreux ateliers, sont ce que nous connaissons de plus parfait dans la céramique moderne.

Les Italiens, avec quelque raison peut-être, ont adopté le mot *majolique* pour désigner la poterie émaillée. Les premiers vases de ce genre leur étaient venus de Valence par la voie de Majorque, son port d'embarquement. Ce mot cependant n'a le plus souvent désigné chez eux que les poteries à lustres métalliques rappelant les faïences hispano-arabes : il nous faut garder celui de faïence, il ne présente aucune ambiguïté.

Faenza est très bien représentée dans la collection Spitzer par une douzaine d'assiettes plates et de *cupa amatoria*, particulièrement précieuses par l'élégante ornementation qui les couvre. La *cupa amatoria* a au centre un creux profond destiné à recevoir des dragées, au fond est ordinairement peint un amour. Le milieu des assiettes plates est occupé par un écusson armorié soutenu par deux enfants ou entouré de bandelettes, parfois par un emblème religieux : *un Agnus Dei* ou une bonne foi. Sur les bords du vase sont disposés d'une façon toujours ingénieuse des trophées d'armes ou d'instruments, des livres ouverts, des masques et des fruits, dont aucune courbe désagréable ne vient détruire le charmant aspect. Aucun poncif n'y rappelle une chose déjà vue. J'ai toujours examiné ces bijoux de la céramique avec l'attention que l'on accorde à de véritables objets d'art, dans la meilleure acception du mot, et je les ai toujours trouvés nouveaux. Je n'ai jamais rencontré de répétition qu'une seule fois, il y a longtemps : encore s'agissait-il d'une suite uniforme de six assiettes portant toutes au centre les armes de Léon X. Elles sont aujourd'hui dispersées dans d'illustres collections dont elles sont bien dignes.

Les compositions historiques ou mythologiques sont plus rares à Faenza. Dans les pièces de la bonne époque, c'est-à-dire exécutées avant 1525, les personnages ont cette grâce élégante, un peu grêle, que respire une jeunesse qui est aussi celle de l'art. L'artiste qui les a exécutées paraît s'être inspiré du génie de Melozzo da Forli, un grand artiste peu connu de la fin du XV[e] siècle, et aussi de Lorenzo Costa, dont nous possédons au Louvre un très beau tableau. Je dis le peintre, car je ne crois pas faire injure à l'art italien en pensant qu'il n'y en avait pas deux à Faenza, à cette époque, pour composer ainsi; ce serait faire trop d'honneur aux potiers Virgilio, Manara, Scaldamazza ou de Ca Pirotta de les en croire capables.

Grâce à leur beauté délicate, bien faite pour désarmer les destructeurs impitoyables des choses passées de mode, beaucoup de ces jolies pièces sont parvenues jusqu'à nous. Leur usage mondain et seigneurial est bien indiqué : il nous fait penser à la valeur vénale que l'on pouvait attacher, au XVI[e] siècle, aux faïences décorées avec art. Aucun renseignement positif ne nous est parvenu à cet égard ; nous croyons qu'elle était relative-

ment très élevée. Piccolpasso, dans le chapitre de son *Art du Potier*, où il décrit les procédés des lustres métalliques de Gubbio, nous assure que la réussite en était très aléatoire, que sur une fournée de cent pièces, conduite avec le plus grand soin, il n'y en avait souvent que cinq ou six de bonnes.

Nous avons expliqué les raisons politiques qui firent remplacer les vases d'or par des vases de faïence sur les crédences des princes italiens;



PETIT PLAT DE FAENZA.

(Collection de M. Spitzer).

vers la fin du siècle, la satiété aidant, on revint, non aux vases d'or, mais à l'argenterie, moins fragile, et qui ne coûtait pas davantage. Un Français, voyageur attentif et curieux, qui visitait l'Italie en 1650, est de cet avis, et cependant les faïences peintes qu'il avait sous les yeux nous sembleraient aujourd'hui très médiocres :

« La plus excellente, dit-il, se faict à Fayenza, de laquelle i'ay parlé « en son lieu, et il y en a qui est peu moins chère que la vaisselle d'ar- « gent. » C'est ce que répétait en d'autres termes, un peu plus tard, en 1676, un historien de Faenza. « L'argent, devenu commun par la décou-

« verte des Indes occidentales, a fait tomber la prérogative de nos vases, « réduits aujourd'hui à ne plus occuper que *quelques* fabriques ou bou- « tiques. »

Notons en passant, pour ne rien oublier d'essentiel de ce qui regarde la poterie de Faenza, que ce qui a le plus frappé les écrivains positifs et les voyageurs, c'est sa vaisselle blanche pour les usages de la table.

« Qu'on m'apporte d'Urbino cinquante plats historiés, et de Faenza, « une crédence de plats et d'écuelles de terre blanche », écrivait Hortensio Lando, dans un opuscule imprimé en 1548. C'était, en effet, un progrès civil considérable, comme chez nous lorsque la porcelaine a remplacé la terre de pipe de nos pères. Voltaire, au siècle dernier, avait dit pour stimuler les Welches barbares : *Les Hollandais mangent dans la porcelaine!* La vaisselle blanche de Faenza est aujourd'hui introuvable. Elle était recherchée pour la table des princes et des cardinaux; elle venait aussi en France. Nous en trouvons un bon nombre dans l'inventaire des meubles et effets de Catherine de Médicis, publié par M. Bonnaffé.

A propos de ces belles Italiennes nous pouvons ajouter qu'elles n'étaient pas rares en France. C'est à propos d'une coupe de Faenza que Bernard Palissy, *entrant en dispute avec sa propre pensée*, abandonna la peinture pour se faire potier; Catherine de Médicis en possédait un grand nombre; Mazarin en avait de fort belles, très estimées. Nous en retrouvons dans des cabinets moins illustres ; le catalogue du petit musée du sieur Antoine Agard, maistre orfèvre et antiquaire de la ville d'Arles, imprimé en 1611, en décrit plusieurs. François Lefèvre, qui avait suivi en Italie comme secrétaire un ambassadeur de Henri IV, avait rapporté de quoi remplir toute une salle de faïences d'Urbin ; elles existaient encore à Troyes au siècle dernier. Pendant le XVIIIe siècle, livré à la porcelaine, le goût pour la faïence subit une éclipse totale. Il a été relevé de nos jours par notre célèbre amateur Edme Durand, par du Sommerard, par le baron de Monville et par d'autres venus après eux.

Il est inutile d'ajouter que l'influence de Faenza s'étendit sur les villes voisines, Fano, Forli, Ravenne, Modène, Mantoue, Bologne et Venise, que nous passons sous silence, pour nous arrêter à celle de ces fabriques filiales, devenue récemment la plus célèbre.

Il y a des noms qui font fortune. On a signalé il y a quelques années un certain nombre de pièces de faïences portant, écrit au revers, le nom de *Cafaggiuolo,* c'est ainsi que ce nom doit s'écrire. Elles n'étaient pas des plus belles, mais le nom plut par son euphonie ou par sa nouveauté, et tout le monde voulut avoir du Cafaggiuolo. Si l'on en croyait les catalogues de M. Mannheim, la moitié des faïences d'Italie sortirait de

l'atelier de Cafaggiuolo. L'excès en tout est un défaut. Par contre, d'autres ne voulaient voir dans ce nom que l'indication d'une fabrique de Faenza, *cà Faggiolo*, comme on avait *cà Pirotta*. Mon ami M. Jules Labarte, qui penchait pour cette dernière opinion, me fit l'honneur de me consulter; je lui mis sous les yeux le passage de l'histoire du Mugello relatif à Cafaggiuolo et à ses faïences, il ne se rendit qu'avec peine à l'évidence. Encore aujourd'hui, *cà Faggiolo* divise les modernes céramographes et M. le docteur Carlo Malagola la réclame pour Faenza, dont il vient d'illustrer les poteries par des recherches laborieuses d'un grand intérêt.

Il y avait une part de vrai des deux côtés. L'atelier de Cafaggiuolo, organisé par un artiste de Faenza qui y avait apporté les procédés de fabrication, la palette des couleurs et le style d'ornementation de sa patrie, on pouvait avec un peu de bonne volonté baptiser de son nom toutes les productions anonymes de la fabrique mère et de ses nombreuses filles.

Deux grands plats de la collection Spitzer signés *in Chafagguolo* nous donnent l'occasion de nous en expliquer plus longuement.

Cafaggiuolo est une vaste et magnifique villa, située dans la province du Mugello, sur la route de Florence à Bologne ; le voyageur aperçoit encore de loin, en passant, ses bastions lourds et trapus, bâtis au XVe siècle. Elle appartenait aux Médicis. A ce propos on n'a pas manqué de faire sonner dans l'illustration de ses faïences les noms de Laurent le Magnifique, de ses frères, de son fils le pape Léon X ; il n'en est rien, et nous sommes obligés, pour combattre l'espèce d'éblouissement que ces noms apportent toujours aux choses d'art où ils sont mêlés, d'entrer dans quelques détails généalogiques, qui ont échappé aux céramographes modernes, peu versés dans l'histoire de l'Italie.

Jean de Médicis avait deux fils : Côme, surnommé Père de la patrie, pour avoir nourri le peuple de Florence dans un moment de disette, et Laurent, sans surnom. A la mort de leur père, les biens de la famille restèrent indivis entre eux. Ils continuaient les affaires de la maison et avaient les mêmes goûts pour les lettres et pour les arts. A la mort de Côme, en 1464, le partage des biens devint nécessaire et la villa de Cafaggiuolo, qui était considérée comme le berceau de la famille, échut à Laurent, qui était l'aîné. Il s'y retira avec ses immenses richesses et la transmit à ses enfants. En 1537, elle servait encore de résidence à un autre Laurent, père de Lorenzino ou Lorenzacchio, nouveau Brutus, qui devait faire reparaître sur le théâtre de l'histoire cette branche collatérale de la famille rentrée dans la vie privée depuis près d'un siècle. Par une ironie du sort, c'est de ces Médicis restés républicains, hostiles à leurs parents oppresseurs des libertés de la patrie, jusqu'à vouloïr changer leur nom contre celui de *Popoleschi*, et

aussi jusqu'à l'assassinat, c'est d'eux que devait sortir ce Côme, premier grand-duc, qui devait en consommer l'asservissement définitif.

Nous y gagnons pour la faïence de Cafaggiuolo un Mécène amateur, simple particulier, et une continuation non interrompue de travaux qui peut être suivie jusqu'à la fin du XVIe siècle, mais je crois qu'il faut en retrancher les vases aux armes de Léon X, et les rendre à Faenza.



PLAT DE FAENZA

(Collection de M. Spitzer).

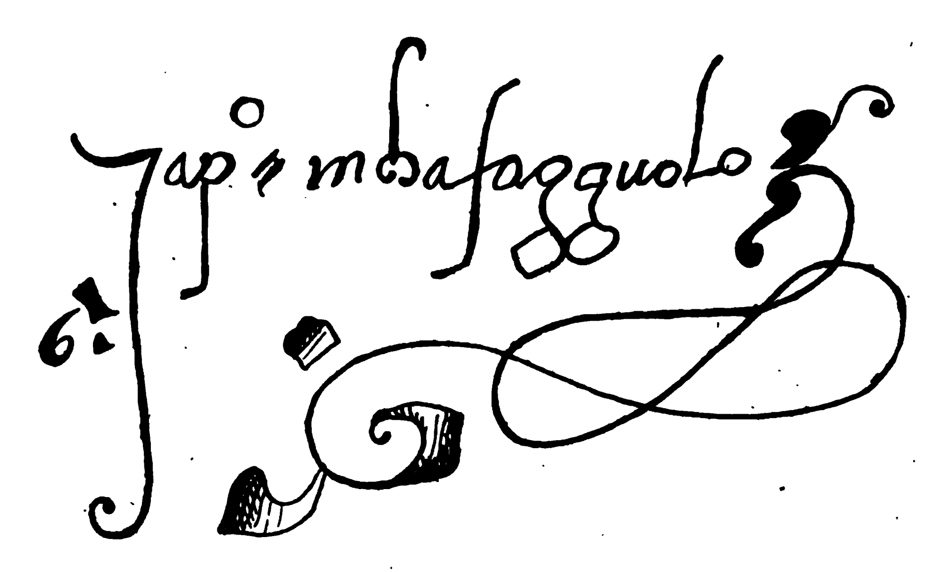
L'atelier céramique de Cafaggiuolo était une dépendance de la villa; il n'y avait là ni ville ni village. C'était une des nécessités des grandes résidences du XVe siècle et plus tard encore, de réunir autour d'elles une foule d'industries nécessaires à la vie ou même destinées à servir de passe-temps au maître. Les princes italiens n'étaient pas de grands chasseurs comme les Français ou les Allemands; ils consacraient leurs loisirs aux sciences naturelles, aux lettres et aux arts. Les exemples que nous pourrions en citer, pour intéressants qu'ils soient, nous entraîneraient trop loin.

Rien de plus naturel, le goût pour la nouvelle industrie aidant, que Laurent ait fait venir du centre industriel le plus voisin un artiste habile pour diriger l'atelier céramique de sa villa.

Les deux plats de la collection Spitzer représentent, le premier, un triomphe romain ; dans la bordure qui l'entoure sont semées les lettres S. P. Q. R., dont on connaît bien la signification. Au revers, sont tracés des cercles concentriques alternativement jaunes, bleus et verts, et dans une large zone réservée un ornement courant.

Il est signé *I. Chafagguolo,* et au-dessous est tracé un trident.

Le second représente Judith et sa servante, montées toutes deux sur des chevaux lancés au galop. La servante brandit la tête du trop amoureux général ; le cheval blanc de Judith est particulièrement d'un dessin superbe. L'ornementation du revers est semblable au précédent. Il est signé *Jap° : in Chafagguolo ;* tous deux présentent au plus haut degré tout ce qui caractérise les poteries de Faenza ; le style est celui des vingt premières années du xvie siècle. Sur le premier nous retrouvons les traces très apparentes d'un procédé de fabrication particulier aux potiers faventins



qui ne permettent pas de douter de l'étroite parenté qui unit l'atelier de Cafaggiuolo à ceux de Faenza ; nous voulons parler des trois points de contact, toujours très visibles, que la *pernette* laissait au milieu même du plat. A Faenza comme ailleurs on peignait dans l'émail cru, mais l'encastage à la seconde cuisson se faisait différemment : le plat renversé était soutenu par une pernette triangulaire, dont les pointes pénétraient l'émail et laissaient sur la pièce terminée des traces d'arrachement. Ces trois

points ne se retrouvent pas sur la Judith; le procédé de fabrication aura été modifié, comme déparant une peinture plus soignée. En revanche, ce second plat nous apporte un nom de potier nouveau, *Jacopo,* l'organisateur sans doute de la première faïence médicéenne.

Nous ne saurions assigner une date certaine à la fondation de l'atelier de Cafaggiuolo : un document fort intéressant nous le montre en pleine activité en 1521. On en doit la connaissance à l'inépuisable obligeance de M. Gaetano Milanesi. On n'interroge jamais en vain le savant archiviste de Florence. C'est une lettre de J.-F. Zeffi, agent de Laurent de Médicis, à Francesco da Empoli, que nous allons transcrire :

« *Spectabilis vir.* Une lettre pour Antonio di Bernardo de' Medici est « jointe à celle-ci, faites qu'il la reçoive. On lui envoie en outre deux « écuelles avec leurs couvercles, qu'il m'a fait demander. On envoie aussi « une écuelle et son couvercle pour Marc-Antonio Ghondi, et quatre petits « vases pour Giovanmaria que notre maître, Lorenzo, lui envoie. Faites que « chacun ait le sien.

« Vous direz à Carlo Aldobrandini que ses vaisselles sont cuites et que « je les lui enverrai bientôt.

« Le 26 septembre 1521, in Cafaggiuolo.

« J.-F. Zeffi. »

Au dos est écrit : Spectabili viro Francesco da Empoli in Firenze.

Cette lettre, tirée des archives de Florence,—*Carteggio mediceo avanti il Principato-filza,* I,830,— paraît faite pour les besoins de la cause. Sans exclure un certain développement de ses produits, elle indique surtout un atelier privé, travaillant pour les besoins du maître et de ses amis. Le Laurent de Médicis nommé dans la lettre de Zeffi était le père de Lorenzino ; nous avons dit qu'il habitait encore Cafaggiuolo en 1537.

Le monogramme formé d'un P et d'un S, souvent cité, est la marque d'un autre potier de Faenza qui travaillait déjà à Cafaggiuolo en 1544 et que l'on retrouve longtemps plus tard, mais avec si peu d'éclat que Vasari ne le cite pas, après avoir parlé des vases de Castel-Durante, d'Urbino, de Faenza et de ceux exécutés dans le laboratoire du duc de Ferrare ; ce qu'il n'aurait pas manqué de faire avec éloges, la villa appartenant au grand-duc Cosme.

Le troisième des centres manufacturiers que nous avons indiqués, Deruta, est le moins connu. Il n'a pas encore trouvé son historien na-

tional, ce qui nous prive de quelques dates que les archives locales seules peuvent fournir. Les vases sortis de ses ateliers sont variés de formes, mais d'une très grande uniformité d'exécution. Leur nombre est considérable dans nos collections, et ils sont éminemment décoratifs ; ce qui a contribué à leur conservation. Quelques-uns, du genre de deux grands plats à reliefs du musée du Louvre (n°s 580 et 581), sont de la plus grande beauté.

Le tournassage de toute cette poterie est excellent et le galbe des grands plats, par exemple, est d'une uniformité presque mathématique. Tous les amateurs connaissent très bien les grandes têtes héroïques dont ils sont décorés, surtout les doux profils de femmes d'un style qui rappelle les airs de tête de Pâris Alfani et de l'Ingegno, élèves du Perugin, mais plus particulièrement de celui de Bernardino Pinturicchio. J'aimerais à croire que Pinturicchio, pauvre et méconnu pendant sa vie, était né dans l'obscure boutique d'un potier de Deruta. Nous savons que sa veuve habita cette ville après sa mort et qu'une de ses filles y était mariée. Ces portraits sont tracés d'une main sûre et légère, dont les lignes élégantes rappellent le dessin des vases grecs. Par le costume, les plus anciens nous reportent à la seconde moitié du XVe siècle ; une banderole se développe, capricieuse, sur le fond du plat resté vide ; on y lit soit une devise amoureuse, soit une maxime morale, ou bien encore un de ces noms de femmes très peu chrétiens, Atalanta, Panthésilée, Andromaca ou Faustine, que la renaissance des lettres avaient mis à la mode parmi les dames d'alors ; des imbrications ou des rinceaux de feuillages couvrent les bords du plat. Ils sont peints sur une engobe d'un blanc grisâtre, les contours sont toujours tracés et légèrement ombrés en bleu ; le reste de la décoration est terminé de deux façons différentes : dans les uns, le dessin intérieur est rempli partout, par parties, d'une teinte plate jaune chamois, mêlée à un lustre métallique donnant des reflets nacrés. Dans les autres, les couleurs de la palette se donnent un plus libre essor, mais elles sont rarement rompues. Jamais ces deux genres de décoration ne se trouvent associés sur la même pièce, la fabrication s'y opposait ; mais toujours pour l'une et pour l'autre la forme des vases est la même, ainsi que le style de l'ornementation et celui des figures. J'ai essayé de caractériser les productions les plus communes de Deruta, parce que dans nos musées le nombre en est si grand qu'il paraît avoir embarrassé les conservateurs chargés de les décrire.

Dans notre belle collection du Louvre, par exemple, très riche en faïences de Deruta, que leur beau caractère a toujours fait rechercher des gens de goût, on en a fait trois parts : celles à lustres métalliques à reflets nacrés, même forme, même fabrication, même décor, ont été divisées

entre Pesaro, Deruta et une classe de poteries *italo-moresque*, qui m'est nouvelle. Toutes celles coloriées, semblables aux autres pour les formes, la fabrication et le dessin, ont été attribuées à Faenza, qui n'en a que faire. La faute en est à Passeri, qu'un patriotisme de clocher entraînait à voir partout des poteries de Pesaro. Il faut le lui pardonner, il était le premier à en écrire, et se défier de ses attributions. Deruta a maintenu longtemps sur ses vases ces deux genres principaux de décoration; le lustre nacré s'est prolongé pendant tout le XVIIe siècle et a maintenu sa réputation pour la vaisselle que l'on disait *dorée*. Un historien de Perouse pouvait encore écrire, en 1648 : « Deruta a une excellence particulière pour le travail des majoliques, qui s'y font très fines, en grande quantité, et d'une beauté telle (Vaghezza) que toutes les tables d'Italie s'y fournissent et qu'on en transporte au delà des monts. » Mais qui pourra dire jamais ce que le temps, la mode et les variations du goût ont pu apporter aux autres productions de ces fabriques florissantes pendant deux siècles?

Deruta est une petite ville située sur la rive droite du Tibre, à peu de distance de Perouse. Ses ateliers de poterie sont encore nombreux, mais rien n'y rappelle l'art d'autrefois. Je me souviens que lorsque je visitai cette ville, il y a plus de vingt ans, j'y arrivai au moment où on venait d'ouvrir une route nouvelle. Sur son tracé s'était rencontré un monticule qu'il fallut éventrer ; il était formé des déchets et des débris d'une officine céramique du XVIe siècle, recouvert d'une épaisse couche de terre. Ce nouveau *Monte testaccio* remettait sous les yeux, par milliers, des échantillons des œuvres du passé, qui donnaient bien des démentis aux législateurs en chambre de la faïence italienne. Je recommande à ceux qui voudront en écrire de visiter avec soin les sites des anciennes fabriques, cela est absolument indispensable : ils y trouveront toujours, même dans les œuvres inférieures, de très sûrs renseignements sur le véritable caractère des belles productions du temps passé.

La collection Spitzer, outre un grand nombre de belles pièces du genre de celles que nous avons essayé de décrire, possède trois plats à sujets de cette même fabrique de Deruta; ils sont rares. Deux sont signés : l'un, dont le sujet est tiré du quatrième chant de l'*Orlando furioso*, porte le nom déjà connu *del Frate*; l'autre, qui représente Daphné changée en laurier, apporte un nom nouveau à ajouter à la série des peintres sur faïence; nous en donnons le fac-similé en cul-de-lampe.

Il est une classe de faïences peintes, peu nombreuse, qui me semble jouir d'une moindre faveur auprès de quelques amateurs ; nous voulons parler des plaques ou tuiles peintes : ils ont tort. Ils cherchent le meuble dans le vase, l'art est toujours plus grand dans la plaque. L'artiste n'y est

gêné ni par la courbe de la coupe ni par la profondeur ou par le relief de l'ombilic du milieu du plat.

Il y a ici quelques plaques fort intéressantes : une Vénus couchée, d'après le beau tableau du Titien de la tribune du musée de Florence ; une petite Adoration des mages d'une touche libre et fine comme une esquisse de maître, dont elle a toutes les qualités ; mais surtout un saint



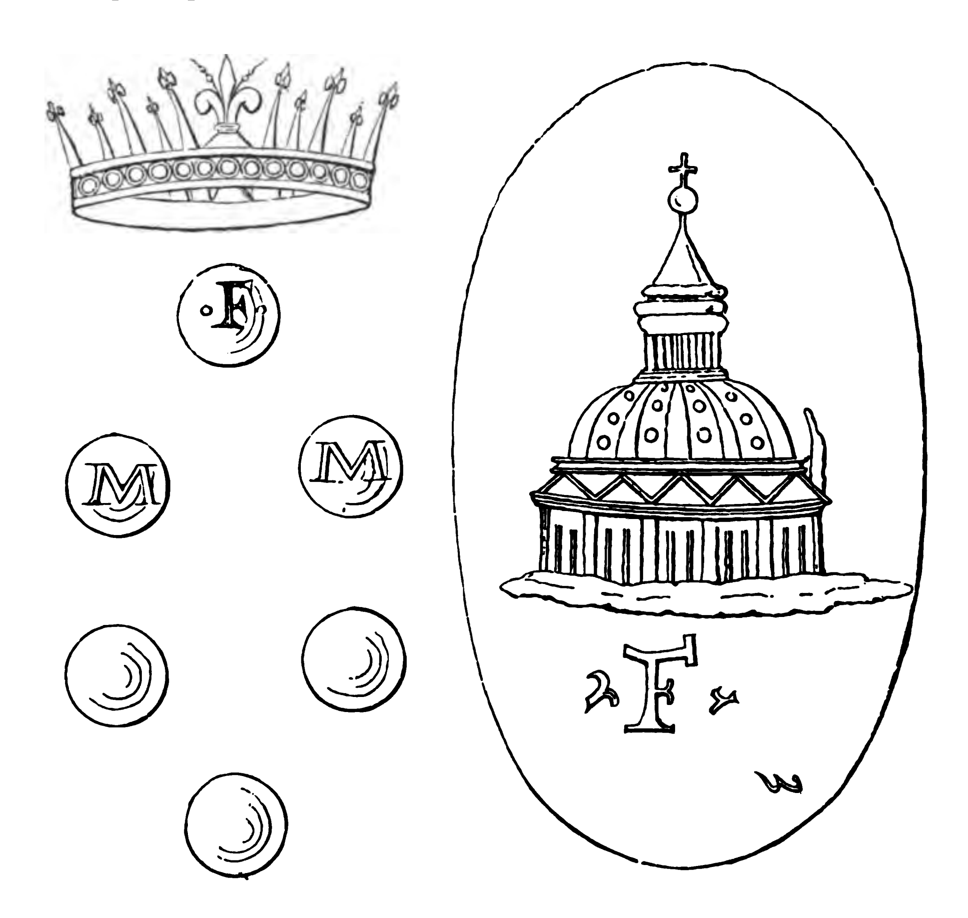
GRAND PLAT DE JUDITH (Fabrique de Cafaggiuolo).

(Collection de M. Spitzer.)

Jérôme en prière, au milieu des ruines, qui est la peinture la plus fine et la plus délicate qu'on puisse voir : c'est la miniature du genre ; le dessin est à la hauteur de l'exécution. Elle est monochrome, c'est-à-dire peinte en bleu sur fond blanc, avec des rehauts d'un blanc plus mat. La tonalité du bleu est d'une délicatesse extrême ; dans les lointains s'échelonnent, sur trois plans différents, des fabriques et une procession d'animaux et de personnages qui suivent les sinuosités de la route, comme on peut en remarquer dans quelques tableaux des maîtres de la

haute Italie, où l'influence de l'art allemand se fait sentir. La plaque émaillée au revers contient en grandes capitales : MEMENTO. MEI. C'est sans doute un souvenir de l'artiste à un ami, ou à sa maîtresse.

Florence, mère des arts de la Renaissance, aurait dû être nommée la première dans cette course à travers les terres émaillées italiennes. M. Spitzer possède, dans sa salle des armures, un bas-relief de Luca



della Robbia, le plus grand peut-être qui ait traversé les monts, qui nous eût été un superbe frontispice ; d'autres y reviendront. Nous terminerons par une des raretés de la collection, un charmant vase de la porcelaine dite des Médicis. Florence était digne, par cette première tentative, d'ouvrir une ère nouvelle à la céramique européenne. La faïence semblait avoir terminé son évolution, elle se mourait avec le grand art italien qui l'avait inspirée. Après s'être parée des plus brillantes couleurs de la palette, qu'elle avait su associer aux reflets chatoyants des lustres métalliques,

elle avait perdu son originalité première en descendant à copier les fresques et les tableaux; le dessin lui manquant, elle en était arrivée aux *grottesques* sur fond blanc, sa dernière étape. Le goût était ailleurs; nous sommes progressifs et changeants. Les porcelaines de l'extrême Orient arrivaient en plus grand nombre par la voie du cap de Bonne-Espérance et de Lisbonne; elles plurent; on voulut en avoir une poterie semblable qui fût nôtre, elle ne se fit pas attendre.

La gloire de la réussite de ces premiers essais, déjà très satisfaisants, revient à François de Médicis, second grand-duc de Toscane. On sait que ce prince passait une partie de sa vie dans son laboratoire de chimie, essayant toutes choses : l'imitation des pierres précieuses, la fonte du cristal de roche, les contre-poisons, etc. Il mettait au service de ses recherches des ressources qu'aucun particulier n'aurait pu y apporter. Les premières porcelaines florentines parurent entre 1575 et 1580. Elles sont contre-signées de la marque de Florence et de son Duc; l'un y apposait ses armes, l'autre la coupole de sa cathédrale.

Blanche et décorée en bleu clair, la nouvelle poterie entrait, dès le premier pas, dans la meilleure voie. Les vases destinés à la décoration intérieure doivent être autant de points lumineux qui égayent la pièce où ils sont placés. Un vase noir est un contresens, c'est ce qu'ont très bien compris les Orientaux.

Nous dirons peut-être un jour par quelles phases diverses ces recherches sont passées; elles préparent des surprises de plus d'une sorte à ceux qui s'intéressent à l'histoire de la céramique.

EUG. PIOT.

1 5 3 7

fran^co. Urbini.

i deruta

COLLECTIONS DE M. SPITZER

CÉRAMIQUE FRANÇAISE



QUAND on étudie le grand mouvement qui se produit dans l'art de la terre en Italie, dès la fin du xve siècle et dans la première moitié du xvie, quand on voit l'importance que prennent les manufactures de faïences qui surgissent à l'envi sur divers points de la péninsule, et qui grandissent et prospèrent rapidement, on se demande comment la France, où la Renaissance italienne fit cependant sentir son influence féconde sur un si grand nombre d'industries artistiques, n'a pas suivi à son tour l'impulsion qui devait enfanter tant d'œuvres remarquables.

Les procédés de fabrication étaient faciles à connaître, et la composition de l'émail blanc opaque qui avait opéré une si grande révolution dans l'industrie céramique, n'était plus un secret, puisque Piccolpasso la consignait tout au long et avec un luxe infini de détails, dans un manuscrit qui date du milieu du xvie siècle. L'Italie, du reste, envoyait ses artistes faïenciers un peu partout : Girolamo della Robbia, appelé en France, avait décoré de faïences émaillées le château de Madrid au bois de Boulogne ; dès 1542, Rouen fabriquait les beaux pavages du château d'Écouen, qui formaient des tableaux dans lesquels revivent tous les procédés de la majolique italienne et dont il reste à Chantilly deux spécimens

si remarquables et si curieux, et des tentatives étaient faites par des Italiens, à Lyon, à Nantes, à Rennes, au Croisic, etc., pour implanter en France l'art de l'*invetriatura*. Il y avait là, évidemment, plus d'éléments qu'il n'en fallait pour donner de l'extension à la nouvelle industrie, mais il lui manquait ce qui avait fait le succès et la prospérité des fabriques italiennes : le patronage des princes et des grands seigneurs qui les avaient fondées et soutenues, et des incomparables artistes qui les avaient inspirées.

Une autre cause encore qui peut en avoir empêché le développement, est la grande importance qu'avait prise dans notre pays la fabrication des émaux de Limoges. Les plats et les aiguières qui sortaient des ateliers des Pénicaud, des Courtoys et des Pierre Raymond étaient d'un art moins brillant peut-être, mais tout aussi élevé et tout autant décoratif que celui qui était pratiqué à Urbino et à Faenza, et les encouragements devaient plutôt aller trouver cette belle industrie, si essentiellement française d'origine et dans laquelle nous n'avions rien à apprendre des étrangers.

Cependant la céramique française du XVIe siècle peut s'enorgueillir à juste titre de deux manifestations isolées, qui sans rien emprunter à ce qui avait été fait jusqu'alors, ont su produire, l'une, de véritables bijoux d'un art exquis et délicat, l'autre, des œuvres fortes et vigoureuses qui ont acquis à leur auteur une gloire immortelle : faïences d'Oiron et terres émaillées de Palissy.

La riche collection de M. Spitzer possède de ces deux belles industries si rapprochées l'une de l'autre, et cependant si différentes, des spécimens hors ligne que nous nous proposons d'étudier dans cette rapide esquisse.

I

FAÏENCES D'OIRON.

Dans une des nombreuses armoires vitrées de la galerie du premier étage, au Musée de l'hôtel de Cluny, il existe une superbe miniature du XVIe siècle, peinte sur vélin et arrachée probablement au calendrier d'un livre d'heures où elle faisait partie d'une suite représentant, suivant l'usage si répandu à cette époque, les *occupations des mois*; sur cette feuille, qui est celle du mois d'août, parmi plusieurs moissonneurs, hommes et femmes qui achèvent leur repas, pendant que, plus loin, d'autres ouvriers coupent les blés et lient les gerbes, il en est un, au premier plan, qui porte à ses lèvres une gourde ou bouteille plate en faïence d'un ton

légèrement ivoiré et décorée d'une fine ornementation à entrelacs bruns. Cette gourde rappelait si bien les rarissimes poteries désignées jusque-là, faute d'une appellation meilleure, sous le nom de *faïences de Henri II*, qu'un archéologue érudit, Benjamin Fillon, entre les mains duquel était tombée cette miniature, n'hésita pas à la prendre pour base des recherches qu'il avait entreprises afin d'arriver à découvrir la provenance certaine de ces merveilleuses faïences, véritables *sphinx de la curiosité*, au sujet desquelles on avait émis tant d'opinions diverses. Les armoiries, les épées croisées et les insignes nobiliaires qui se trouvaient au bas et au haut de la peinture, les riches bordures latérales formées par deux Termes peints en or et portant la légende « *hic terminus hæret*[1] », devise des Gouffier, ne laissaient aucun doute sur l'origine de ce précieux document, et c'est vers le château d'Oiron, près Thouars, ancienne résidence de Claude Gouffier, grand écuyer de France et l'un des plus riches seigneurs du Poitou, que Benjamin Fillon fut amené à diriger ses investigations, bientôt couronnées de succès.

Nous ne suivrons pas dans ses recherches le patient et ingénieux archéologue auquel la science moderne est redevable de tant de travaux remarquables ; il les a consignées tout au long, d'abord dans la *Lettre*[2] qu'il adressait sur ce sujet en 1862 au regretté conservateur du Musée de Sèvres, le savant Riocreux, et plus tard, dans son livre si rempli de faits et d'aperçus nouveaux, l'*Art de terre chez les Poitevins*. Nous nous bornerons à en résumer ici le résultat et à retracer rapidement l'histoire et les phases successives de cette fabrication exceptionnelle ; elles nous aideront à expliquer les différences de style et de décoration que l'on remarque dans les rares pièces qui sont parvenues jusqu'à nous.

La fabrique du château d'Oiron fut établie vers 1524 par Hélène de Hangest, dame de Boissy, veuve d'Arthur Gouffier, ancien gouverneur de François Ier et grand-maître de France. Hélène de Hangest était une femme instruite, distinguée, au goût fin et délicat, et qui cherchait dans des occupations artistiques un refuge contre les tristesses du veuvage. C'est sous sa haute direction que deux hommes de talent, Jehan Bernart, gardien de sa librairie, et François Charpentier, exécutèrent dès le début ces merveilleuses faïences qu'elle donnait aux personnes de son entourage, à ses alliés et à ses amis, dont elles portent souvent les armoiries et les chiffres.

1. Fragment d'un vers de l'*Énéide*, chant IV :

Et, sic fata Jovis poscunt, hic terminus hæret.

2. Voir Benjamin Fillon. — *Les faïences d'Oiron*, lettre à M. Riocreux, conservateur du Musée de Sèvres. — In-8°, Fontenay, 1862.



Collection de M. Spitzer

BIBERON EN FAÏENCE D'OIRON.

Imp. Cadart Paris



Les noms de ces modestes collaborateurs nous ont été conservés par un acte, daté de 1529, dans lequel elle leur concède la propriété de la maison et du verger où se trouvaient le four et les *appentys* de leur fabrication.

Quelles furent les origines de cette fabrication et comment s'établit-elle ? Plusieurs hypothèses plus ou moins ingénieuses ont été émises à ce sujet, mais nous croyons que l'on a cherché bien loin ce qui, en résumé, parait avoir été très simple. Pour nous, l'industrie d'Oiron a été, pour ainsi dire, conçue et a pris naissance dans le pays même ou aux environs. Il existe près de Thouars et, surtout, de Parthenay, de nombreux gisements d'une argile plastique, blanche, dont nous possédons des échantillons et dont la ressemblance avec celle des faïences d'Oiron, au moins comme apparence après la cuisson, est incontestable. Il a suffi d'un potier assez intelligent pour comprendre le parti qu'il pouvait tirer de cette terre blanche et d'un homme assez ingénieux pour appliquer sur cette terre une ornementation assez simple, du reste, au point de vue du procédé, pour créer un produit nouveau qu'une femme désœuvrée et aussi artiste que l'était Hélène de Hangest devait naturellement prendre sous sa protection et amener à un degré de perfection inconnu jusqu'alors dans les œuvres céramiques de l'industrie française. Les faïences d'Oiron, en effet, ne procèdent en rien de ce qui avait été fait avant cette époque dans aucun pays ; elles n'indiquent aucun progrès, ni au point de vue de la matière ni sous le rapport de la couverte qui est celle que les potiers d'alors employaient, modifiée seulement un peu suivant la nature de la terre sur laquelle elle devait être employée, ce qui avait lieu, du reste, pour toutes les poteries ; elles sont bien le résultat d'une industrie particulière, spéciale, qui devait s'éteindre avec celui qui l'avait trouvée, sans exercer aucune influence sur la marche générale de la céramique française ; c'est une application artistique et ingénieuse et non une découverte.

Bernart, *gardien de la librairie*, dut avoir certainement la plus grande part dans la décoration des faïences d'Oiron, décoration dans laquelle on retrouve les dessins et les ornements des beaux livres du XVI[e] siècle, et qui était exécutée au moyen de l'impression, sur la terre encore molle, de fers analogues à ceux qui servaient dans la reliure. L'emploi de ce procédé est parfaitement visible sur un grand nombre de pièces dans lesquelles les ornements, malgré le soin avec lequel ils ont été estampés, ne se raccordent pas parfaitement ; c'est, du reste, ce qui se présente encore souvent aujourd'hui dans les décors *imprimés* sur porcelaine ou sur faïence, même dans les plus parfaits. Quant à l'analogie qui existe entre les motifs qui servaient à l'ornementation des livres et à celle des œuvres de Bernart, elle est indéniable.

Après la mort de Hélène de Hangest, en 1537, la fabrication continua sous le patronage, mais non pas sous la direction immédiate, de son fils Claude Gouffier, très attaché au roi Henri II, alors Dauphin, pour lequel il fit fabriquer les pièces portant l'écusson de France et le chiffre de ce prince ; ce sont ces pièces, relativement en plus grand nombre que les autres, qui ont fait donner aux faïences d'Oiron le nom de *faïences de Henri II.*

Puis bientôt l'atelier resta sans direction aucune, abandonné entre les mains d'hommes inexpérimentés qui héritèrent des modèles, des moules, des fers et des poinçons laissés par Bernart, mais sans posséder ni son talent de composition et d'arrangement ni son goût pur et distingué. Alors la fabrication dégénéra rapidement pour disparaître tout à fait sans laisser aucune trace qui puisse rappeler son existence.

Les faïences de la fabrique d'Oiron peuvent donc être divisées en trois catégories, dont les caractères sont nettement tranchés et qui correspondent aux trois périodes que nous venons de retracer rapidement.

Dans la première, qui porte comme un reflet de la tristesse d'Hélène de Hangest, les formes, qui paraissent copiées sur des modèles orientaux et sur des pièces d'orfèvrerie ou d'étain, sont simples et parfois sévères; les ornements, employés d'une façon relativement sobre, sont généralement d'un seul ton, brun noirâtre, rehaussé parfois de quelques notes d'un beau rouge d'œillet ou d'un brun plus clair ; ils se composent presque exclusivement de motifs isolés, fleurons, roses, etc. et d'étroites frises d'entrelacs, de postes et d'anneaux en chaînes circulaires. Ces faïences qu'Hélène de Hangest faisait fabriquer pour Gilles de Laval, compagnon d'armes et ami de son époux, pour les La Trémouille, alliés de sa famille, pour Guillaume Gouffier, son neveu, fils de l'amiral de Bonnivet, et tant d'autres, portent presque toutes des armoiries ou des emblèmes héraldiques et conservent, avec une exécution parfaite et un grand caractère artistique, une harmonie constante dans l'ensemble des formes et de la décoration, qui prouve quelle étroite communion d'idées il y avait entre la dame de Boissy et ses deux précieux auxiliaires.

M. Spitzer possède une des plus importantes faïences de cette première fabrication si remarquable, dont les pièces sont plus rares que celles de la période suivante et, à notre avis, de beaucoup supérieures, autant au point de vue artistique que sous le rapport de la fabrication. C'est un biberon reposant sur quatre consoles formées par des têtes d'hommes et dont la panse, rattachée au soubassement par des feuilles d'acanthe, est décorée de frises circulaires, d'entrelacs et de fleurons détachés. Deux anses en volute reliées entre elles par une troisième anse verticale surélé-

vée et sur le sommet de laquelle est couché un chien en relief, s'insèrent, à leur base, sur l'épaulement et, à leur partie supérieure, au bord de l'orifice; ce dernier est fermé par un couvercle plat s'ouvrant en deux parties égales, réunies au moyen d'une charnière en faïence. L'épaulement porte un goulot dressé; sur la face antérieure se trouve une sorte d'écusson en relief sur lequel est figuré en traits bruns incrustés dans la pâte, un pélican perché sur une branche d'arbre et nourrissant, avec le sang qui s'échappe d'une blessure qu'il porte au côté, ses petits placés dans un nid au-dessous de lui.

Avec celui de la collection Sauvageot, qui date de la même époque, ce biberon est certainement la plus belle des six pièces analogues provenant de la fabrique d'Oiron. Ceux que nous connaissons de la collection Andrew Fountaine et de l'ancien cabinet Préaux, n'ont pas cette ordonnance simple, cet ensemble harmonieux et cet aspect un peu austère qui conviennent bien à la destination présumée de ces admirables objets.

Plusieurs auteurs, en effet, ont supposé, assez vraisemblablement du reste, que ces sortes de vases avaient pu servir pour donner à boire aux malades. Le crucifix, emblème des souffrances du Christ et qui se trouve sur la face antérieure du biberon du Louvre, et le pélican, symbole de la charité et du dévouement, qui décore celui de la collection de M. Spitzer, pourraient venir corroborer cette opinion, qu'appuierait en outre ce que l'on sait du caractère bienfaisant et de l'esprit religieux d'Hélène de Hangest.

La seconde période de la fabrication montre les progrès techniques réalisés par les habiles artistes d'Oiron après une pratique de quelques années. Les ornements, plus compliqués et plus savamment disposés, s'enrichissent de couleurs variées; les entrelacs, plus larges, sont remplis de brun clair liséré de filets noirs ou brun foncé; l'ocre jaune, le vert, le bleu et parfois, mais rarement, quelques rehauts d'or apparaissent. Les ornements en relief, mascarons, consoles, figurines, pilastres aux chapiteaux délicatement fouillés, sont plus fréquemment employés et quelquefois moins heureusement disposés. C'est l'époque des flambeaux de style monumental, ornés de figures en relief, et surtout des salières dont les formes et l'ornementation rappellent celles des œuvres les plus charmantes de la Renaissance française. Mais, dans cette surcharge d'ornements, on sent trop parfois l'absence d'un esprit modérateur; parfaitement maîtres des procédés de fabrication, connaissant à fond tous les secrets et toutes les ressources du métier proprement dit, les artistes d'Oiron, à cette époque, ont créé des merveilles d'ingéniosité et d'adresse, ont fait de véritables tours de force de patience et d'habileté; mais, il faut bien le

dire, ils n'ont pas su assez souvent résister au désir de montrer cette habileté, qui se traduit quelquefois par une certaine lourdeur dans la forme et un peu de confusion dans l'ensemble de la décoration.

Malgré cette légère critique, les faïences de cette seconde époque peuvent être considérées comme les produits les plus étonnants, sinon les plus parfaits, de l'industrie céramique française, et la collection de M. Spitzer peut montrer avec orgueil ses cinq belles salières, véritables bijoux qui le disputent en richesse et en élégance aux œuvres les plus délicates de l'orfèvrerie la plus finement ciselée.

Ces sortes de salières, de forme architecturale, dont deux sont triangulaires et trois hexagonales, sont trop connues pour que nous ayons à en faire ici la description; nous nous bornerons à signaler celle qui faisait partie autrefois de la collection Addington et qui porte au revers une tête de femme d'un grand caractère, dessinée simplement en traits bruns incrustés dans cette belle pâte ivoirée qui est encore un des charmes de cette fabrication si extraordinaire. Nous la reproduisons en tête de lettre.

La troisième période ne conserve plus rien de la perfection d'autrefois; les formes, imitant, dans certaines pièces, celles des aiguières italiennes, mais d'une façon maladroite et inintelligente, sont couvertes d'ornements poinçonnés un peu au hasard, sans aucun souci de la surface à décorer, sans suite et, la plupart du temps, sans même que les motifs se combinent et se raccordent ensemble; les reliefs, exécutés assez grossièrement, ne sont presque jamais retouchés et n'offrent aucune finesse dans les détails; ils sont appliqués sans soin et souvent ne sont pas collés à leur place; c'est l'époque de la décadence.

Le voisinage de Palissy se fait sentir; les colorations jaspées apparaissent, mais ternes et sans vigueur, et sur certaines pièces se montrent quelques « *petites bestioles* », entre autres des lézards et des grenouilles *peints au naturel* et qui sont comme une première et mauvaise imitation des *rustiques figulines* du potier de Saintes, dont les œuvres commençaient à être connues. Bien que quelques pièces datant de cette dernière période soient classées parmi les cinquante-trois faïences connues de la fabrique d'Oiron, aucune d'elles ne figure dans la vitrine de M. Spitzer, dont les collections sont formées avec trop de goût, de soin et de délicatesse pour admettre des œuvres qui sont, en réalité et malgré leur rareté, d'un art inférieur.

ÉDOUARD GARNIER.

(*La suite prochainement.*)



VELAZQUEZ

(HUITIÈME ARTICLE [1])



ENDANT les premiers mois qui suivirent son retour à Madrid, Velazquez eut à peine le loisir de peindre. Tout son temps était absorbé, tantôt par l'aménagement des tableaux et des marbres offerts au roi par les grands ou récemment acquis en Italie, tantôt par la surveillance à donner à l'opération de la fonte en bronze des bustes et des statues antiques dont il avait rapporté des moulages, — opération qu'il avait confiée aux soins du sculpteur Ferrer, ramené expressément par lui de Rome, — tantôt, enfin, par la haute direction des grands travaux de restauration et de décoration entrepris et poursuivis sous ses ordres par toute une légion d'habiles artistes espagnols et italiens, dans les diverses parties du royal Alcazar. Velazquez dresse alors des plans, arrête des devis et, à l'occasion, pour mieux faire comprendre ses projets à Philippe IV, il jette sur la toile de vives et puissantes ébauches où se formulent ses belles et riches inventions décoratives [2].

A ces occupations déjà si multiples s'en ajoutèrent bientôt de nouvelles et beaucoup plus assujettissantes encore.

La charge d'*Aposentador de palacio* étant venue à vaquer, Velazquez

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XIX, p. 415, et t. XX, p. 229, 416, t. XXI, p. 122, 525, et t. XXII, p. 176, et t. XVIII, p. 112.

2. Sur les inventaires dressés après la mort de Charles II figuraient encore quelques-unes de ces *perspectives* peintes par Velazquez : l'une d'elles représentait la vue du *Salon doré,* achevé sous Philippe IV, une autre l'*Intérieur du temple avec la vue du maître-autel de l'Escurial :* ces deux toiles sont à ajouter à la liste des ouvrages du maître qui ont disparu.

la sollicita en rappelant, dans sa demande, les services qu'il était chaque jour appelé à rendre dans l'agencement et la décoration des appartements royaux, et en observant que l'emploi convenait tout particulièrement « à ses aptitudes et à son occupation habituelle » — *à su genio y occupacion*, — ainsi qu'il le dit lui-même dans son *Mémorial*.

Malgré de si indiscutables mérites, nous ne voyons cependant figurer son nom en première ligne sur aucune des listes de propositions dressées, pour être soumises au choix du roi, par chacun des membres du *Bureo*; seul, le comte de Montalvan le met au second rang; sur les autres listes il n'occupe que le troisième et même le quatrième : au surplus, le roi n'en tint compte, et nous lisons, écrit de sa main, en marge de la délibération de son conseil privé, à la date du 16 février 1652 : — « Je nomme Velazquez [1] ».

Or ce n'était rien moins qu'une sinécure que cet emploi de *grand maréchal*, qui non seulement astreignait désormais l'artiste à accompagner le roi dans ses déplacements, à pourvoir alors à la préparation de ses logements ainsi qu'à ceux de sa suite, à exercer constamment une surveillance et une autorité très étendues sur une partie de la nombreuse valetaille du palais, mais encore à remplir à chaque moment auprès de la personne même du roi toutes sortes d'obligations et de devoirs de domesticité, méthodiquement définis et réglés par le plus sévère et le plus fastidieux cérémonial. Rien que pour l'assiduité, les dérangements et les mille soins de détail qu'exigeait cet emploi, « ce n'eût pas été de trop — dit Palomino — d'un homme tout entier. »

Le strict accomplissement de tant et de si tyranniques besognes explique suffisamment pourquoi Velazquez, pendant les huit années — les dernières de sa vie — qu'il exerça cette charge, allait presque exclusivement faire usage, dans l'exécution de ses ouvrages, de cette *manera abreviada*, de cette manière de peindre abréviative, sommaire, toute de premier jet et à fleur de toile que notre école *impressionniste* invoque comme un exemple et dont elle tente de s'approprier la libre manœuvre.

L'entreprise au surplus n'est pas facile. Mais, ne dût-elle aboutir à d'autre résultat que de faire revenir de leur erreur ceux de nos jeunes peintres qui se fourvoient à la poursuite du rendu littéral de certaines valeurs intraduisibles, qu'elle ne serait pas sans profit.

A ces égarés Velazquez enseignera cette grande nouveauté : que le

1. Archives du palais. Dossier 79. N° 282. Maison de Ph. IV.

Cette curieuse pièce a été publiée par M. Zarco del Valle dans ses *Documentos ineditos*, p. 202 et suiv.



JEUNE HOMME PEIGNANT, DESSIN ATTRIBUÉ A VELAZQUEZ

(Collection de M. Malcolm, à Londres).

problème de rendre l'intensité des clartés, valeur pour valeur, est chimérique et absurde; qu'il ne peut être abordé et résolu qu'indirectement par l'emploi des équivalences et à l'aide de cette réflexe et savante opération, instinctivement pratiquée par lui il y aura bientôt deux siècles et demi, qui s'appelle la loi des transpositions.

Il y aurait encore pour nos peintres bien d'autres découvertes à faire dans les ouvrages du maître qui appartiennent à sa manière la plus *impressionniste*. Il y aurait, entre autres, à trouver en vertu de quelle loi encore inconnue Velazquez en est arrivé à faire jouer à l'air interposé entre le spectateur et son œuvre, un rôle si singulièrement actif et nécessaire.

Regardez une de ces toiles de près; les plans, les gradations disparaissent, les touches se confondent, les colorations s'effacent; c'est un chaos; placez-vous maintenant à la distance voulue par l'artiste, tout se débrouille : l'espace se creuse, les masses se détachent, les reliefs s'accusent; à présent, chaque touche est à sa place et chaque chose a sa couleur propre, sous sa lumière propre. Tout s'anime alors dans la toile; on dirait une scène naturelle aperçue au fond de quelque chambre noire.

Cette imitation de la vie n'apparaît nulle part aussi parfaite, aussi prestigieuse que dans le tableau des *Fileuses*, que le catalogue du Musée de Madrid désigne sous ce titre un peu long : *La fabrica de tapices de Santa Isabel de Madrid, cuadro llamado de las Hilanderas*[1].

Les biographes les plus autorisés ne nous disent point en quelle année Velazquez peignit les *Fileuses*. M. de Madrazo lui-même n'a rien trouvé dans les archives du palais qui lui permette de fixer cette date en toute exactitude. Cependant, et cela ne fait pas doute pour lui, cette toile appartient par son exécution à la période de 1652 à 1660. A notre avis, elle dut être achevée avant le tableau des *Menines*, c'est-à-dire antérieurement à 1656.

Nos lecteurs ont vu, par l'eau-forte qu'en a donnée la *Gazette*[2], comment Velazquez avait disposé son sujet. Les premiers plans, baignés d'une ombre chaude et transparente, montrent un atelier où des ouvrières travaillent et préparent la laine. Au fond, dans une seconde salle, communiquant avec la première par une large arcade, des dames, en visite

1. W. Bürger, dans le catalogue des peintures de Velasquez ajouté par lui à la traduction de l'ouvrage de M. W. Stirling, fait figurer dans la collection de MM. Pereire une prétendue répétition ou première pensée des *Fileuses* « avec quelques variantes ». Bürger s'est trompé. Cette ébauche est l'œuvre d'un peintre nommé Eugenio Lucas, mort à Madrid il y a quelques années, et qui a produit, d'après Velazquez, Murillo et surtout d'après Goya, d'assez lourds pastiches.

2. *Gazette*, t. XXI, 2e période, p. 531.

dans la fabrique, examinent une tapisserie à sujet mythologique, qu'un coup de soleil illumine. Si le jour est brûlant au dehors, l'atmosphère est étouffante au dedans; aussi les ouvrières, pour être plus à l'aise, ont-elles quitté une partie de leurs vêtements. Toutes sont occupées à quelque tâche. Au milieu, une superbe vieille, à tournure de Parque, tient une quenouille et du pied agite un rouet dont le rapide mouvement fait évanouir les rais; à gauche, une jeune fille écarte une large courtine rouge; à droite, une jeune ouvrière, qu'on devine jolie, dévide un écheveau sur un trahoir : sa chemise, collée à son dos humide, laisse voir un bout d'épaule et la nuque mouillée de sueur. Enfin, deux autres ouvrières cardent ou pelotonnent des laines. C'est là tout, et cette scène si simple, si familièrement intime, a suffi à Velazquez pour produire un chef-d'œuvre.

Nous ne connaissons pas de peinture où l'action parfaite, soudaine, soit plus vivement surprise sur le fait et plus pleinement exprimée. On sent que l'artiste s'est moins préoccupé de rendre des femmes, isolément livrées à quelque besogne, qu'un morceau de nature, un ensemble saisi, copié à un moment déterminé, sous une lumière déterminée.

Il a vu, dans cette scène, un tableau tout entier, avec ses plans, ses gradations, ses fonds et son enveloppe aérienne. Ici, comme dans la vie physique, l'atmosphère et les êtres qui s'y meuvent s'agitent d'un même mouvement, d'un même frémissement. Aussi quelle réalité, et comme tout se tient dans cette étonnante peinture! Dans ce milieu assourdi, à demi-lumineux, qui fait de tout le premier plan de cette chambre emplie d'air brûlant une large tache d'ombre, vibrante et poudroyante, où se jouent et flottent, pareils à des irisations, une infinité de reflets reliés, confondus par les molécules de l'air interposé, où les choses lumineuses entre-croisent et mêlent leurs teintes, comme se détachent sans heurt, fondant harmonieusement leurs tons de chair avec les tons des rouges étoffes baignées d'ombre, ce bout d'épaule nue, échappé d'une chemise humide, et cette nuque toute moite de chaleur. En vérité, cela vit, palpite, et jamais l'art n'a réussi à donner à un tel degré l'illusion de la réalité.

Quand, dans cette œuvre hors ligne, presque hollandaise par l'intimité du sujet et par l'habile disposition de la lumière, mais si espagnole par la simplicité de son arrangement et plus encore par le caractère, on veut se rendre compte des moyens employés par l'artiste pour atteindre à cette hauteur d'exécution, on reste stupéfait de leur sobriété.

Ces colorations si vibrantes, ces chairs qui sont de la chair, ces tons d'espace si aériens et si profonds, il les a obtenus à l'aide de quatre ou cinq couleurs : un bleu verdâtre, des rouges variant du rouge brun au

rouge cramoisi, un blanc écru et du gris. Et c'est avec cela, et avec des écarts de valeur à peine sensibles, que Velazquez a peint son tableau le plus coloré et le plus parfait d'exécution.

En 1656, Velazquez fut chargé par le roi de présider à l'arrangement de quarante et un tableaux envoyés à l'Escurial. La plus grande partie provenait des acquisitions que Philippe IV avait fait opérer à la vente de la galerie de Charles Ier. Les autres arrivaient d'Italie. Après s'être acquitté de cette mission, Velazquez dressa le catalogue des toiles qu'il venait de placer lui-même dans les différentes dépendances du couvent, indiquant l'endroit où était chaque tableau, donnant le nom de chaque auteur et s'étendant, lorsqu'il y avait lieu, sur le mérite de l'œuvre.

Ce catalogue, d'un si curieux intérêt et qui avait été copié par le père F. de Los Santos pour sa description de l'Escurial, fut, par les soins de Juan de Alfaro, élève de Velazquez, imprimé à Rome, en 1658, chez Ludovic Grignano [1].

Velazquez s'est révélé tout entier dans ces notices, avec ses préférences, son goût, son admiration enthousiaste pour les peintres de l'école vénitienne. Nos lecteurs nous sauront gré de leur transcrire ici un court fragment et non le moins caractéristique de ce précieux *Mémoire*. A propos du tableau de Tintoret, placé encore aujourd'hui dans la sacristie de l'Escurial et qui représente le *Christ lavant les pieds de ses disciples,* Velazquez s'exprime en ces termes :

« Le spectateur se persuade difficilement que ce soit là une peinture : les tons sont d'une telle force et la perspective d'une telle habileté qu'il semble qu'on puisse y pénétrer et marcher sur ces dalles, faites de pierres de différentes couleurs, qui, en fuyant, augmentent l'étendue de la pièce; on croirait aussi qu'il y a de l'air ambiant entre les figures, qui sont toutes dans des attitudes pleines de vie, en rapport avec leur rôle. La table, les sièges et un chien étendu à terre sont la vérité même plutôt qu'une peinture. La facilité et l'adresse qui brillent dans cet ouvrage étonneront le peintre le plus exercé et le plus habile, et, pour le dire en un mot, toute peinture qu'on mettra à côté de cette toile restera simplement une peinture, tandis que celle-ci n'en paraîtra que plus vraie. »

1. Voici le titre de cette précieuse plaquette, dont on ne connaît qu'un exemplaire, relevé sur la réimpression publiée avec introduction, traduction et notes, par M. le baron Ch. Davillier, Paris, chez Aubry, 1874 : *Memoria de las pinturas que la Magestad Catholica del Rey nuestro senor don Philipe IV embia al monasterio de San Laurencio el Real del Escurial, este ano de M. DC. LVI. Descriptas y colocadas por Diego de Sylva Velazquez caballero del orden de Santiago, etc. La ofrece, dedica y consagra à la posteridad D. Juan de Alfaro.*

Il n'échappera à personne que les éloges exprimés ici par Velazquez sur l'œuvre de Tintoret, du *grand* Tintoret, comme il se plaît à le nommer, s'adressent surtout aux détails pittoresques et réalistes de la composition et, de préférence, à la parfaite vérité de l'exécution. Mais ces éloges d'ailleurs si justifiés, combien mieux on serait fondé à les appliquer, et justement dans les mêmes termes, aux propres créations de Velazquez!

Veut-on se convaincre qu'à côté de ses toiles, « toute peinture, si sincère qu'elle soit, reste une peinture, tandis que la sienne n'en paraît que plus vivante et plus vraie? » Transportons-nous au musée de Madrid, dans le *salon ovalado*, la salle d'Isabelle, devant ce portrait de sculpteur que l'on a cru longtemps — et à tort — être le portrait d'Alonso Cano et qui pourrait bien être celui de Martinez Montañes, le grand sculpteur andalous, le maître d'Alonso Cano. Nous dirons tout à l'heure sur quoi se base cette présomption.

L'artiste est représenté debout, plus qu'à mi-corps, tourné de trois quarts à gauche, la main droite tenant l'ébauchoir, tandis que la gauche est posée sur un buste à peine indiqué. La tête est celle d'un homme de soixante ans, tête osseuse, fortement charpentée, bien espagnole; ses prunelles plantées droit devant lui fouillent l'espace; le front dégarni est haut; les cheveux sont gris, grises aussi les rudes moustaches et la barbiche; en somme, l'expression de la physionomie indique la volonté, l'énergie, mêlées de quelque dureté. Il est vêtu d'un pourpoint noir, serré à la taille par une ceinture de cuir; sa cape de soie noire, retenue sur l'épaule gauche, retombe en arrière en deux ou trois larges plis. Pour fond, des frottis de tons neutres, jetés comme à l'aventure; c'est là-dessus que s'enlève cette figure avec un éclat, un relief, une intensité qui est la réalité même : l'homme tout entier surgit hors de son cadre.

Brossée à la diable dans ses parties accessoires, empâtée seulement par places, sur la main qui tient l'ébauchoir et sur les plans du visage frappés plus vivement par la lumière, cette toile, à peine couverte par endroits et où vous ne verrez que du blanc qui n'est pas blanc, du noir qui n'est pas noir, et des gris, défie toute comparaison.

Elle se trouve cependant entourée de chefs-d'œuvre : cette salle en est remplie. Il y a là des portraits des plus grands maîtres, et quels portraits! C'est le *Comte de Bristol*, de Van Dyck, le *Thomas Morus* de Rubens, et puis des Antonio Moro, des Holbein, des Dürer, et, précisément tout à côté, un admirable portrait d'homme du Tintoret. Eh bien! Ces redoutables voisins, cette toile les fait paraître des fictions, des images conventionnelles et mortes: Van Dyck est fade, Rubens huileux, Tintoret jaune; seul, Velazquez nous donne, dans toute sa plénitude, l'illusion de la vie.

A propos de l'identification de ce portrait, nous avons dit que ce pourrait être celui de Martinez Montañes. On nous a communiqué, en effet, la photographie d'un portrait authentique peint par Francisco Varela, où le vaillant sculpteur ne paraît guère avoir plus de trente ans. Or, dans le portrait de Velazquez, il en compterait soixante au moins : de là nos réserves, malgré les analogies de construction et les ressemblances assez étroites que nous croyons saisir entre les traits des deux effigies.

En tout cas, notre hypothèse reste ouverte. Elle prend quelque chose de plausible de ce fait que Velazquez, qui avait pour le talent de Montañes une profonde admiration, le fit venir à Madrid, vers 1636, pour y exécuter le modèle en relief de la statue équestre de Philippe IV, modèle qui fut envoyé à Florence.

Peut-être Pacheco mit-il cette circonstance à profit pour demander à son gendre de reproduire les traits d'un de ses plus illustres amis ?

Il y aurait bien encore à examiner la question soulevée par la date même de l'exécution de ce portrait. Certes, elle appartient à la manière la plus large, la plus délibérée, de Velazquez. Mais on a vu par ses portraits peints à Rome et par celui de *D. Antonio Pimentel,* exécuté entre les deux voyages d'Italie, que ce ne fut pas exclusivement dans les dernières années de sa vie qu'il lui arriva d'en faire usage. Au surplus, rien ne s'opposerait à ce que ce portrait ait été peint, même longtemps après le séjour de Montañes, d'après quelque étude faite sur nature.

PAUL LEFORT.

(La suite prochainement.)



LA CONSERVATION ET LA RESTAURATION

DES

MONUMENTS HISTORIQUES

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])



En dehors de l'intérêt qui s'attache aux monuments que la restauration a sauvés de la ruine, il est important de présenter certaines considérations qui feront ressortir les avantages résultant de ces travaux dans un ordre d'idées différent.

D'abord, à côté de la question purement artistique, à côté de celle de la gloire nationale, des avantages tout à fait matériels les recommandent comme offrant à un grand nombre de professions des études aussi intéressantes par leur variété que par leur difficulté même. Les travaux des monuments historiques ont eu jusqu'à présent pour résultat de former, dans les départements, des ouvriers habiles et intelligents parmi lesquels on peut recruter des hommes connaissant vraiment leur métier. Très variés par leur nature, ils exigent une application particulière et l'abandon de la routine.

Les grandes constructions d'utilité publique, disait M. Mérimée, se font, pour la plupart, sur des plans réguliers et uniformes ; il s'agit de répéter à l'infini des copies du même patron. Au contraire, dans les réparations des monuments historiques, la tâche de chaque ouvrier change tous les jours, et il rencontre sans cesse des difficultés qui stimulent son intelligence. Les architectes, d'ailleurs, exigent d'eux une précision qui n'est point si rigoureusement nécessaire dans les travaux civils. Loin d'être découragés ou rebutés, nos ouvriers aiment à être employés à nos restaurations, et s'y

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXIII, p. 207, et t. XXIV, p. 297.

intéressent, parce qu'ils s'y instruisent, et surtout parce qu'ils ont continuellement quelque chose de nouveau à faire. L'ennui est ce que le Français redoute le plus, la difficulté excite son amour-propre, et il parvient toujours à la surmonter.

Dispensé de rester dans des données uniformes, affranchi de la monotonie des programmes ordinaires et des méthodes de construire généralement admises (et, il faut le reconnaître, souvent assez défectueuses), l'ouvrier se sent plus d'individualité. Les difficultés qu'il rencontre stimulent son intelligence et, comme l'a dit M. Mérimée, la variété continuelle dans le travail et l'application qu'exige chez lui une exécution hors de la routine, produisent un salutaire effet sur son moral. Il est occupé et sa tâche lui plaît.

Si l'on compare un chantier de restauration à quelque autre de ces colossales constructions du génie civil, on remarque dans le premier l'émulation des ouvriers aspirant chacun à se distinguer dans une tâche difficile, et dans l'autre, le labeur ingrat de ces braves gens n'occuper que leurs bras en laissant leur intelligence dans l'inaction.

Un rapport de M. Courmont, secrétaire de la Commission, approuvé par elle, le 13 décembre 1856, relève le résultat de calculs faits avec des données très précises sur la proportion existant entre la main-d'œuvre et les matériaux pour ces deux genres de travaux.

Dans les travaux de restauration, la main-d'œuvre entre pour 60 pour cent de la dépense, et les matériaux pour 40 seulement, y compris frais d'extraction, de charriage et même de première taille. Pour les travaux du génie civil, la proportion est inverse.

Les travaux des monuments historiques et ceux des édifices diocésains sont suspendus les dimanches et fêtes, soit environ soixante jours par an. Dans les constructions faites pour le compte de particuliers ou des compagnies industrielles, on travaille le dimanche. Il semble qu'un grand nombre d'ouvriers dussent préférer les travaux particuliers à ceux de l'État; il n'en est rien. Bien que ces derniers soient pour l'ordinaire un peu moins rétribués, les ouvriers leur donnent la préférence, uniquement parce qu'ils savent qu'on s'y forme, qu'on devient habile, et que tous les ans, des hommes qui avaient été engagés comme simples compagnons, sont parvenus, en s'y distinguant, à devenir appareilleurs [1].

La plupart des restaurations sont entreprises dans des villes de médiocre importance; car dans les grands centres de population, les anciens monuments ont été entretenus et aménagés suivant les besoins des services publics, au moyen de subventions municipales, ou entièrement

1. Rapport au ministre d'État (1860).

détruits pour faire place à des constructions nouvelles. Cette circonstance tourne au profit des ouvriers. Dans de petites localités, ils n'ont d'autre distraction que leur travail; la vie est moins coûteuse et le salaire plus profitable.

Ces restaurations ont encore eu l'immense avantage d'élever considérablement le niveau de la main-d'œuvre dans toutes les branches de l'industrie du bâtiment. C'est dans ces sortes d'entreprises que la serrurerie fine forgée, que la plomberie ouvragée, que la menuiserie comprise comme une structure propre, que la vitrerie d art, que la peinture murale, se sont relevées de l'état d'abaissement où elles étaient tombées au commencement du siècle. C'est grâce à elles que l'exécution des maçonneries est devenue plus soignée, que l'emploi rationnel de toutes les sortes de matériaux s'est répandu. Car, dépourvus des ressources exceptionnelles que présentent les grands centres, les architectes ont dû s'ingénier souvent pour créer des méthodes nouvelles et mettre en circulation des matériaux inexploités dont ils avaient eu à rechercher les carrières. Elles ont aussi fait pénétrer les bienfaits des rapports administratifs dans des localités abandonnées, où l'ouverture d'un chantier a porté avec une activité laborieuse des éléments nouveaux d'instruction. « La centralisation administrative française, a dit M. Viollet-le-Duc [1], a des mérites et des avantages que nous ne lui contestons pas, elle a inventé l'unité politique; mais il ne faut pas se dissimuler ses inconvénients.

« Pour ne parler ici que de l'architecture, la centralisation a non-seulement enlevé aux provinces leurs écoles et avec elles les procédés particuliers, les industries locales, mais les sujets capables, qui tous venaient s'absorber à Paris ou dans deux ou trois grands centres; si bien que dans les chefs-lieux de département, il y a trente ans, on ne trouvait ni un architecte, ni un entrepreneur, ni un chef d'atelier, ni un ouvrier en état de diriger et d'exécuter des travaux quelque peu importants. »

Aujourd'hui encore, certains architectes des départements, imbus des préjugés acquis à l'École des beaux-arts de Paris, rejettent des matériaux excellents, particuliers à la province où ils exercent leur profession, sous prétexte qu'ils ne se prêtent pas aux formes dont leurs études classiques leur ont rendu l'usage familier, et font venir de loin d'autres matériaux de qualité inférieure, parfois même d'un effet monumental beaucoup moins puissant, pour pouvoir élever dans leur chef-lieu un édifice à la mode de la capitale. Nous signalons en passant ce fait comme étant de nature à faire ressortir l'inconvénient d'une École des beaux-arts unique,

1. *Dictionnaire de l'Architecture française*, t. VIII, p. 29.

et les avantages qui pourraient résulter de la création en province d'un certain nombre d'écoles travaillant à l'envi et progressant séparément, suivant leurs conditions propres et sous leurs influences locales. Cette innovation, qui serait le complément indispensable d'une réforme de l'enseignement de l'art, aurait une action décisive sur son développement général et sa vulgarisation.

En même temps qu'ils contribuent à la richesse du pays, à l'instruction et au bien-être des classes laborieuses, nos travaux de restauration des monuments historiques remettent l'art français tout entier dans sa vraie voie, en régénérant les industries de toute sorte qui en produisent les diverses manifestations. Comment expliquer la faveur qui s'attache actuellement à tous les objets d'art anciens autrement que par une renaissance du goût sous l'influence d'une étude raisonnée des belles époques de l'art dont les œuvres sont basées sur des principes? Aussi cette étude rétrospective aura-t-elle eu infiniment plus d'action sur la marche de l'art contemporain que toutes les productions étrangères à cet ordre d'idées dans le domaine classique.

Ce serait se tromper que de ne voir qu'affaire de mode ou d'engouement dans la prédilection du public pour toutes les antiquités en général. Pour n'envisager que les objets mobiliers anciens, par exemple, il est hors de doute que la préférence qui se manifeste en leur faveur provient aussi bien de leurs avantages pratiques et des conditions matérielles dans lesquelles ils ont été établis, que de l'élégance ou de la richesse qu'ils peuvent offrir dans leurs formes. Tel meuble qui remonte à trois ou quatre siècles présentera plus de solidité, de commodité ou d'agrément décoratif que la plupart de ceux qui sortent des ateliers de nos ébénistes modernes les plus en renom. C'est que celui qui l'a exécuté sous le règne de Louis XI ou de François Ier possédait à la fois les connaissances de l'artiste et celles de l'ouvrier; que c'était en un mot un praticien qui, ayant reçu la double éducation de l'industriel et du dessinateur, avait l'habitude de rechercher les besoins à satisfaire, connaissait les ressources, les exigences de la matière et savait la façonner en raison de sa nature.

Ce qui se passe de nos jours est tout différent. Celui qui projette et celui qui exécute ont une éducation absolument distincte. Les dessinateurs qui fournissent des modèles aux diverses industries n'ont nul souci des moyens propres à chaque nature de fabrication. La plupart d'entre eux, ignorant les procédés usités et les propriétés des matières, fournissent des compositions d'une exécution souvent très difficile et presque toujours onéreuse, parce qu'elles ne sont nullement appropriées à l'objet. Il semblerait que ce ne soit pas à l'art de se prêter aux exigences des besoins

matériels, mais aux besoins matériels à se soumettre aux caprices de l'art.

Pour en revenir à nos monuments anciens, leur conservation et leur restauration n'aura pas eu seulement pour effet direct de ressusciter un glorieux passé historique et artistique; nous leur devrons encore, dans un temps qui n'est peut-être pas éloigné, la régénération de notre art national, à la condition toutefois de nous servir de l'enseignement de ce passé d'une manière vraiment profitable. Entendons-nous par là qu'il faille en perpétuer les formes? Assurément non. Celles qui se prêteraient le mieux aux besoins de notre civilisation moderne sont-elles encore à trouver ou bien existent-elles n'exigeant que des combinaisons nouvelles? C'est ce que nous ne saurions préciser. Ce qui pour nous est certain, c'est que l'enseignement de ce qu'on est convenu d'appeler les arts industriels et décoratifs ne se donne pas comme il pourrait ni comme il devrait se donner.

A commencer par le premier des arts industriels, par l'architecture, son enseignement est actuellement donné, à notre avis, au rebours de ce qu'il conviendrait. Partir de la décoration pour arriver à la structure nous semble irrationnel au dernier des points. Commencer par apprendre à composer avant d'enseigner à construire est une manière défectueuse de former un architecte. L'enseignement de l'art architectural en est pourtant là. Il vaudrait mieux, ce nous semble, prendre d'abord comme point de départ la forme constructible, c'est-à-dire la forme envisagée comme conséquence logique de données naturelles, et examiner ensuite les moyens employés ou qui pourraient être employés à l'accommoder, à la rendre agréable. Cette manière aurait, selon nous, le double avantage de laisser une plus grande liberté au disciple et de simplifier son instruction professionnelle. Nous disons que sa liberté en deviendrait plus grande, parce qu'une fois en possession des formes ou des dispositions générales dont le nombre est limité et qui résultent de phénomènes naturels indépendants des préjugés de telle ou telle école, il aurait un fonds de savoir qui lui permettrait de chercher, en raison de son degré de sensibilité artistique, le meilleur emploi à faire de ces formes et leur mode de combinaison le plus gracieux. Ce serait aussi une simplification, car cette méthode ne pourrait qu'abréger la durée de ses études théoriques.

Cherchant à satisfaire le goût du public qui se prononce toujours de plus en plus en faveur des œuvres anciennes, les industriels et les artistes imitent ces œuvres avec plus ou moins de discernement. Mais ils ne retirent pas encore de ces travaux le fruit dont pourrait bénéficier leur savoir professionnel, parce qu'ils n'empruntent aux arts du passé que leurs

formes, sans se préoccuper des principes et des procédés d'exécution sur lesquels ils sont basés.

La nouvelle école qui s'est formée sous la haute direction de la Commission des monuments historiques entend ce progrès d'une autre manière. Ses adeptes ne bornent pas leurs efforts à glorifier notre passé artistique, ils sentent que c'est à eux encore qu'incombe l'impérieux devoir de préparer l'avenir. Scrutateurs passionnés des principes organiques, ils veulent non seulement en perpétuer le souvenir, mais encore en appliquer les salutaires effets à la reconstitution des diverses branches de notre art moderne. Initiés aux différentes manières dont nos devanciers ont mis en œuvre la matière et compris les programmes qui leur étaient posés, ils cherchent à faire à nos œuvres modernes une application raisonnée des principes éternels méconnus dans ces derniers temps, mais dont la filiation est retrouvée, en s'aidant des moyens et des découvertes de la science moderne.

Il est certain que les formes que nous admirons dans l'art ancien sont le résultat d'un emploi judicieux de la matière quelle qu'elle soit et de la recherche des besoins à satisfaire; il n'est pas douteux non plus que ces formes n'aient été trouvées par des hommes ayant acquis les qualités et les connaissances de l'artiste et de l'ouvrier, et que ce soit à force de travailler la matière que l'homme ait trouvé la forme qui convenait le mieux à celle-ci. Nous n'ignorons pas que notre organisation sociale, qui vit de la division du travail et de spécialités inévitables, soit un obstacle à la réorganisation de l'ancien système de concentration chez un petit nombre de producteurs qui a donné de si merveilleux résultats. Nous savons aussi qu'on ne produisait autrefois qu'avec une lenteur qui ne laisserait pas aujourd'hui que d'être aussi préjudiciable aux intérêts du producteur qu'à ceux du consommateur. Ce que nous voulons établir, c'est qu'il est facile de rapprocher le dessinateur de l'industriel, en leur donnant une éducation commune, d'étendre les connaissances pratiques du premier aux aptitudes, aux ressources de la matière et aux procédés d'exécution, et les connaissances théoriques du second à l'exercice du dessin et à l'étude de la forme. Nous avons longtemps possédé dans notre pays une supériorité indiscutable, soit au point de vue de la composition, soit sous le rapport de l'exécution matérielle. Pendant plusieurs siècles, notre manière de construire, nos meubles, nos objets, tous les ustensiles de fabrication française ont été répandus partout ou ont servi de modèles à l'étranger. Certes, nous produisons encore des œuvres d'une grande valeur qui sont appréciées comme elles méritent de l'être et rendent encore le monde entier tributaire de certaines de nos industries nationales. Mais à côté

de ces œuvres accessibles seulement à un petit nombre de privilégiés de la fortune, nous livrons à bon marché quantité de choses qui ne se recommandent ni par l'invention, ni par le goût, ni par la commodité. Or il n'en coûterait pas plus d'adopter des formes commodes, agréables d'aspect et bien appropriées à leur objet; de suivre méthodiquement, dans l'exécution de toute conception, la conséquence d'un principe rationnel; de mettre en parfaite concordance la forme et sa destination. A n'envisager la chose qu'à un point de vue purement artistique, voir du style dans une œuvre architectonique, dans un objet mobilier, où tout demeure inexplicable, où la forme n'est que le produit de la mémoire chargée d'une quantité de motifs empruntés de côté et d'autre, c'est se faire une fausse idée du style, quelle que puisse être l'harmonie relative de ces éléments décoratifs. Car le style n'est que la conséquence rigoureuse des principes de structure qui procèdent des matières à employer, de la manière de les mettre en œuvre en raison des programmes à satisfaire et d'une déduction logique de l'ensemble au détail, proportionnée aux rapports qu'a mis la nature dans ses productions, en adoptant les formes qui résultent de la destination aussi bien dans l'ordre organique que dans l'ordre inorganique. Il est donc de toute impossibilité de créer véritablement, dans le domaine de l'industrie humaine, autrement qu'en procédant comme la nature et en tenant compte essentiellement de la destination de l'objet à créer et de la matière employée à le façonner.

Ce rapprochement de l'artiste et de l'ouvrier, point de départ, selon nous, de l'enseignement des arts décoratifs et industriels, présente, dans sa tendance à relever le niveau intellectuel et moral de la classe ouvrière, un côté démocratique qui ne pouvait échapper à l'attention des vrais républicains.

Aussi est-ce avec un sincère enthousiasme que nous avons applaudi au grand discours prononcé dans l'amphithéâtre de la Sorbonne, le 23 avril dernier, par M. le Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, à l'occasion de la distribution des récompenses aux Sociétés savantes des départements.

« Nous voulons, si cela est possible, » a dit M. Jules Ferry, « restituer à notre époque cette merveilleuse unité du métier et de l'art qui fit la force de l'industrie ancienne, de l'industrie grecque notamment, et, à un moindre degré, de l'industrie de la Renaissance. Nous pensons, comme les faits le démontrent, que le culte de la forme, la connaissance des styles, de l'histoire de l'art, le sentiment de la lumière et de la couleur ne sont pas l'apanage exclusif de ceux qui manient le pinceau et l'ébauchoir, mais appartiennent également à l'artisan, et qu'il y a dans telle

ciselure d'un meuble du XVIe siècle, dans tel ustensile de l'antiquité que le sol nous livre et devant lequel nous autres nous nous agenouillons, plus de beauté de forme, plus de dignité que dans les conceptions ouvertes et préméditées de l'art proprement dit. »

Nous sommes heureux de nous trouver encore en communauté d'idées avec M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, quand il cherche à introduire dans l'art les libertés qu'il s'est efforcé de donner à l'enseignement des lettres et des sciences. Ennemi d'un art officiel, M. Jules Ferry définit très-bien le rôle de l'État en matière d'enseignement des arts du dessin dans le passage suivant :

« La part de la liberté est grande aussi, elle est capitale, elle est urgente. Les Chambres ont mis à notre disposition un crédit considérable destiné à l'encouragement des écoles municipales de dessin. Deux cent dix écoles municipales participent aux bienfaits publics; mais, messieurs, ces écoles municipales, nous en sommes les bienfaiteurs, et les bienfaiteurs désintéressés, car nous sommes absolument résolus, pour des raisons que je vais vous dire, à n'en prendre en aucune façon la direction.

« Nous estimons que ces écoles municipales, sorties des besoins locaux, répondant à des nécessités contingentes et variables, dont le pouvoir central ne peut pas être juge, doivent rester entre les mains des autorités locales, des pouvoirs municipaux qui les ont les premiers dotées.

« Nous estimons que notre rôle vis-à-vis d'elles est un rôle d'encouragement, pour augmenter les traitements des professeurs, pour enrichir les collections qui doivent être, et qui seront certainement dans l'avenir, de véritables musées pour les écoles municipales. Mais quant à leur direction elle doit rester locale. »

Nous ajouterons que si la direction doit rester locale, l'enseignement devrait aussi jouir enfin du même privilège. Mais il faudrait pour cela que le classicisme fût comme l'État disposé à abdiquer. Or ses prétentions sont toujours les mêmes, et nous serions bien surpris si l'enseignement que recevront les élèves architectes de l'École des beaux-arts nouvellement créée à Alger n'était pas identiquement le même que celui de l'École des beaux-arts de Paris, et si les formes académiques ne passaient pas la Méditerranée pour doter notre colonie africaine de constructions semblables en tous points à celles qui bordent nos boulevards parisiens.

Quand donc notre art national recouvrera-t-il vraiment sa liberté native ? A-t-il jamais tiré quelque profit d'une domination quelconque ? Qu'est-ce qui a donc amené au XVe siècle sa décadence ? N'est-ce pas la cour de Charles VIII qui, entraînée par la mode nouvellement empruntée aux splendeurs d'outre-monts, n'ayant aucune idée des connaissances

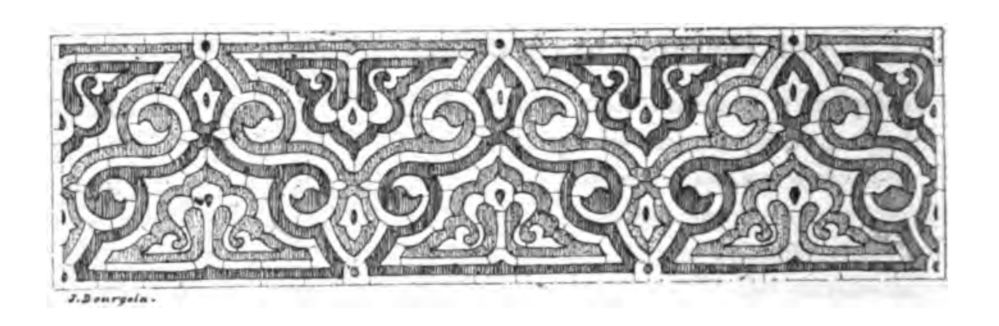
pratiques, si étendues alors, des constructeurs français, jeta au milieu de nos artistes nationaux quelques malheureux artistes italiens, autant de médiocrités qui, ne pouvant se faire jour dans leur patrie, n'hésitèrent pas à risquer fortune ailleurs?

Cette tentative officielle d'introduction des arts italiens en France eut un résultat immédiat assez pauvre, mais non pas absolument déplorable; car, sous cette robe nouvelle, sous ces ornements d'emprunt qui pouvaient passer pour un art nouveau aux yeux d'une cour étrangère à la pratique de l'art, le fond demeurait le même quant à la composition, la structure et la manière d'interpréter les programmes. Mais les conséquences en furent beaucoup plus désastreuses en ce qu'elles engagèrent l'art dans cette voie où, après avoir traîné durant le XVI[e] siècle à travers des méthodes indécises, n'ayant eu alors ni le courage de rompre avec les formes et le système de construction des périodes précédentes ni le moyen de les conserver, il finit au XVII[e] siècle par devenir le jouet du despotisme, qui se plut à lui donner des maîtres chargés d'en perpétuer les principes atrophiés et les traditions corrompues. On sait ce qu'a produit cet asservissement et on ne peut trop se féliciter de la tendance du gouvernement de la République à rendre à l'art son indépendance.

A l'œuvre donc tous ceux qui se sont livrés à l'étude de l'art rétrospectif français pour créer l'enseignement qui convient à notre temps et à nos mœurs. Des méthodes s'élèvent tout autour de nous, tendant à nous ravir notre supériorité, que nous ne tarderions peut-être pas à perdre si le génie de notre art national, ressuscité glorieux des ruines de nos monuments anciens, ne venait nous apporter le secours des principes dont il est issu. La conservation et la restauration de nos monuments historiques n'aura pas seulement sauvé de la destruction qui le menaçait cet héritage de nos ancêtres et fait revivre les plus belles pages d'un glorieux passé, dont l'âge et les événements faisaient rapidement disparaître la trace. L'étude de ces œuvres qui sont la vivante expression de nos progrès pendant plusieurs siècles aura déposé en nous le germe d'un art propre à notre époque, qu'en vain nous rechercherions ailleurs. Elle témoigne d'un travail immense qui s'est accompli entre l'antiquité et nous, travail, hélas! trop contesté jusqu'ici, et dont il est temps de profiter pour reconstituer sur la solide base du vrai savoir et de la raison l'unité et la liberté de notre art national.

PAUL GOUT.





COUP D'OEIL

SUR

L'ÉTAT PRÉSENT DU CAIRE

ANCIEN ET MODERNE

> « Il sera trop tard pour étudier les hommes, quand il n'y aura plus sur la terre que des Européens. »
>
> ABEL RÉMUSAT.



Il y a quinze ans, au début du règne d'Ismaïl, l'ex-khédive d'Égypte, la ville du Caire était encore intacte, en ce sens que, si ses monuments continuaient paisiblement de tomber en ruine selon la coutume éternelle des pays d'Orient, du moins on n'y avait rien tenté comme travaux, dits d'embellissement et de restauration.

Toutefois, le vice-roi et ses ministres parlaient déjà avec enthousiasme de régénérer le Caire selon les méthodes expéditives de Paris. On montrait avec orgueil des plans de quartiers neufs tracés en échiquier et des projets de percements qui faisaient frémir. Dans toutes les directions, la vieille ville des khalifes et des sultans y était traversée par des percées rectilignes et indéfinies, formant des figures assez semblables à celles qu'en blason on nomme sautoirs, chevrons, fasces et pals. Ce devait être comme l'irruption d'une ville américaine au sein d'une forêt vierge.

Tels seraient sans doute les résultats accomplis, sans la crise qui obéra les finances égyptiennes et suspendit les travaux, dont quelques-uns, pour avoir été entrepris avec hâte et prodigalité, entraînèrent une vraie dilapidation des deniers publics. La destruction, jusqu'à ce jour, est donc moins grande qu'on ne l'imaginerait; mais avec le règne de



RUELLE PRÈS DU MOUSKY, AU CAIRE.

(Croquis de M. Paul Chardin.)

Tewfik Ier et le sage contrôle des Européens, l'Égypte commence à se relever; et, comme il fallait s'y attendre, l'un des premiers effets d'une prospérité renaissante est de détruire ou de transformer tout ce qui reste des beautés de cette ville, naguère la plus brillante, la plus instructive et la mieux conservée des cités de l'Orient.

I

LES « RESTAURATIONS » ET LA CIVILISATION AU CAIRE.

A première vue, rien de bien changé dans les régions anciennes qui avoisinent les bazars du Khan-Khalîl et du Ghouriyèh, l'ancienne ville des khalifes Fatimites, qu'avaient ornée à l'envi les émirs et les sultans mamlouks du XIIIe au XVIe siècle : même mouvement, même gaieté dans les artères principales ; dans les ruelles adjacentes, toujours cette ombre, ce silence que perce çà et là un vif rayon de soleil ou qu'interrompent la psalmodie rêveuse et le bruit frétillant du darabouk. Mais hélas ! il faut bien peu de temps à l'explorateur attentif qui revient avec ses souvenirs, pour constater les ravages de ces quinze années, qui ont plus mutilé, plus détruit qu'un siècle du temps passé ; car alors, si l'on renouvelait beaucoup, au moins savait-on créer des œuvres dignes de survivre. Désormais, où que l'on arrête ses regards, on ne découvre presque pas un point de la ville ancienne qui ne soit attaqué ou menacé par la rénovation banale qui envahit nos villes d'Occident.

Le premier objet qui surprenne et qui choque le goût, même le moins difficile, est le bariolage extérieur des innombrables mosquées et de leurs minarets. Nous avons vu ces beaux édifices tels que les siècles les avaient laissés, tels que l'action prolongée du soleil les avait faits : les bandes horizontales de rouge dont les architectes arabes décoraient leurs édifices étaient devenues des zones fondues de tons jaunâtres ou rosés, dont l'harmonie convenait à la vétusté des murs, à l'état dégradé des ornements et des reliefs.

Il y avait là, pour les peintres, des trésors de murailles qui auraient causé la joie d'Henri Regnault, si le bonheur eût permis qu'il vînt jamais jusqu'au Caire. Mais en 1869, à l'occasion de l'ouverture du canal de Suez, le khédive Ismaïl, qui préparait à l'élite des Européens une réception magnifique, eut quelque honte à la vue des monuments décrépits de sa capitale ; jugeant du goût occidental par celui des Turcs, il crut bien faire en donnant l'ordre de continuer le sacrilège commencé quelques années auparavant, pour la visite très hautaine, très rapide et fort onéreuse du sultan Abdul-Aziz. Le ministère des *Wakf*, ou bien religieux, fut chargé de faire peindre à neuf les mosquées, en l'honneur de l'impératrice Eugénie et des invités ; le lait de chaux et l'ocre rouge sang de bœuf coulèrent à flots, se répandirent du haut en bas des minarets, effaçant à



ANCIENNE PORTE DE QUARTIER, DANS LA RUE CONDUISANT A BAB-EN-NASR.

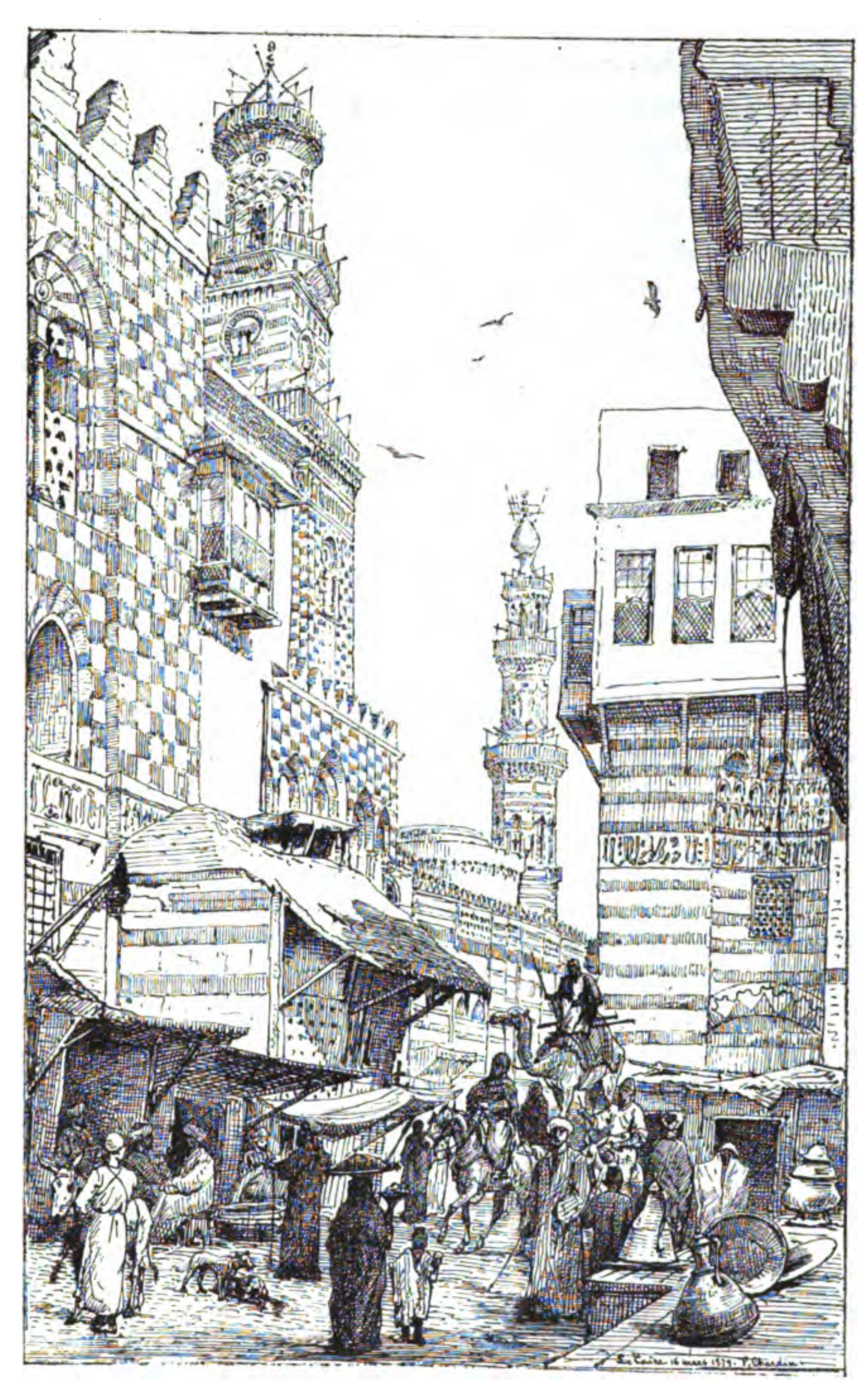
(Croquis de M. Paul Chardin.)

jamais pour nous, sous ce climat sans pluie, les nuances inimitables que nos peintres, nos poètes, nos historiens s'attendaient encore à y trouver : l'hilarité, puis les regrets furent universels. Aujourd'hui, le ravage est complet, et dans toute l'étendue du Caire, sur plus de quatre cents édifices, c'est à peine si l'on en trouverait dix à peu près épargnés. Les oratoires les plus modestes, les plus écartés, les ruines même, si abandonnées que l'entrée en est presque impossible, étalent, au milieu des vieux palais et des masures jaunies, leur toilette endimanchée : travestissement qu'à première vue on ne peut se défendre de considérer comme une grande fourniture en badigeon, une de ces fournitures si lucratives pour leurs entrepreneurs, qu'elles ont contribué à ruiner le pays et à lui amener l'ingérence étrangère dont il se plaint aujourd'hui.

Et que dire maintenant des intérieurs de ces mosquées? J'ai visité en détail une centaine des plus belles : toutes ou presque toutes tombent en ruines et, pour l'artiste, pour l'architecte, mieux valent encore celles qu'on abandonne que celles qu'on restaure.

On restaure beaucoup au Caire ; mais cette capitale qui, avec le règne d'Ismaïl, semble avoir pris honte de ses beautés natives pour se mettre à la mode de Paris, n'a pas encore songé à prendre de nous, avec le respect tardif du passé, l'art patient, raisonné, prudent de nos restaurations historiques fondé par les Lassus et les Viollet-le-Duc.

Au Caire, la première façon de conserver un vieux sanctuaire très fréquenté (et partant très riche) est de le jeter à bas, puis de le relever à grands frais en style gothique italien. Non ce gothique des dômes de Sienne et d'Orvieto, qui a de la grandeur et une originalité de bon aloi ; mais quelque chose comme ce romantique tant aimé des horlogers et des ébénistes de 1830, époque sans doute la plus basse de nos arts décoratifs : c'est ce détritus repoussant de tous les styles admis ou remis à la mode, dont les renégats, les aventuriers grecs et italiens infestent depuis deux cents ans, Constantinople et le Bosphore. Au Caire, rien de pitoyable en ce genre comme les mosquées neuves de Setti-Zeynâb (Notre-Dame Zénobie) près le Pont-des-Lions et de El-Hassaneïn, derrière le bazar Khan-Khalîl. Par surcroît, cette dernière bâtisse, qui date de 1873, est accostée d'un certain minaret qui ne se peut comparer qu'à une chandelle colossale coiffée d'une flèche démesurée à section conique, d'un dessin enfantin et d'un galbe informe. Rien n'est plus hideux que le contraste de cette monstruosité avec la finesse et l'élégance des minarets arabes qui l'entourent encore, mais n'ont pas comme elle l'admiration de la Cour et de la Ville. Dans l'intérieur de ce lieu vénéré, difficile d'accès tant la ferveur y est grande, brille le genre italien ou turc le plus opposé au faux gothique de



RUE EL-SOUKKARYÈH, MOSQUÉE DU SULTAN KALAOUN (1284)
ET MINARETS DES MOSQUÉES EN-NAÇER (1300) ET EL-KAMLIÈH.

(Croquis de M. Paul Chardin.)

l'extérieur; le plein-cintre et les ordres soi-disant classiques y règnent sans partage. Les colonnes de la nef, à bases et piédestaux sortis du même bloc, attirent l'extase et les caresses du fellah, par le poli reluisant de leur marbre gris. Le sol est couvert de tapis d'Europe aux tons criards qui ne messiéent pas ici, et les portes se cachent sous des portières de brasseries que surchargent d'indigestes broderies d'or. Enfin, les réparateurs du lieu saint, dans leur zèle, ont arraché aux anciens murs latéraux leurs revêtements de marbres à entrelacs et de carreaux de faïence émaillée; puis, à bout d'imagination, les ont remplacés par un badigeon. Ces carreaux de faïence, précipités sur le sol, rompus en petits morceaux et entassés dans des barils, forment dit-on, en cet état, l'ornement de ce qu'on appelle depuis peu le *Musée arabe.*

Tel est un des derniers exemples de magnificence orientale qui soit venu au Caire, d'Italie par Stamboul. Les célèbres palais élevés pour Méhémet-Ali à Choubrah et à la Citadelle, sa grande mosquée qu'on voit de partout, sont de la même famille et représentent, dans la majeure partie de leur ensemble et de leurs détails, ce qu'on pourrait nommer l'extravagance et la bouffonnerie du mauvais goût. Et cependant, quand on a cessé de contempler les fadeurs plus que parisiennes des nouveaux palais d'Abdîn, ou de l'infortuné *Moufêtich*, ces salons blanc et or à ciels bleus, ces canapés dorés qu'on pourrait croire empruntés aux salons d'attente de nos dentistes, en vérité, on se prend à regretter les naïves, lourdes mais parfois grandioses turqueries d'autrefois!

La seconde manière de restaurer une mosquée en renom paraît consister à la démolir en partie, à en sacrifier les splendides plafonds, à en disperser les boiseries comparties ou incrustées, puis à reconstruire ce que l'on peut en style arabe que nous appellerons incertain, « opus incertum. » Ce genre de restauration, qui semble se distinguer par l'inachèvement des travaux, est peut-être le plus déplorable de tous : il s'attaque aux plus belles mosquées, à celle de l'émir Koussoun (1329) et du sultan El-Moeyyed (1420) par exemple; et, sans profit pour le culte, il les laisse à demi détruites, à demi reconstruites avant même que nos architectes, nos dessinateurs, nos peintres aient pu relever tout ce que l'art arabe y avait mis de traits élégants et de combinaisons curieuses dont on pourrait tirer un parti nouveau. Sans doute ceux qui se disaient « ingénieurs » et qui furent chargés des restaurations ne manquaient pas de bonne volonté; mais avaient-ils fait des études quelconques en Europe? mais avaient-ils acquis la puissance nécessaire pour pénétrer dans l'esprit du passé, pour savoir au besoin se limiter à l'étude d'une seule époque ou d'un seul modèle, celui même qui leur était confié? Le premier signe de ce talent

indispensable eût été de relever tous les détails du modèle et de n'en laisser perdre aucun.

La restauration de la mosquée El-Moeyyed peut donner l'idée des progrès de la civilisation, il y a dix ans. Le cahier des charges portait que l'entrepreneur des travaux devrait replacer dans l'édifice restauré les colonnes, marbres et pierres de taille, comme étant consacrés par le culte. Quant aux poutres et autres matériaux de bois, on les lui abondonnait pour qu'il les utilisât comme engins. En conséquence, on disloqua, on effondra brutalement ces plafonds à solives qui étaient sculptés et enluminés avec une telle variété de combinaisons, qu'ils valaient un musée de la décoration arabe au xv[e] siècle. Si, en vue de faire épargner quelque partie du chef-d'œuvre, on intervenait auprès des ouvriers ou de l'inconnu que le Gouvernement avait nommé surveillant, on n'obtenait pour réponse que les rebuffades ou les rires de brutes qui se disaient dans leur droit. Au bout d'un certain temps, le Gouvernement refusant, selon sa coutume, de payer l'entrepreneur et même le surveillant de son choix, un procès s'en suivit et le Tribunal fit faire une expertise. C'est alors que l'architecte distingué qui en avait accepté la charge dut constater que les solives anciennes, si délicatement ouvragées, avaient servi à former les échafauds et les ponts volants des maçons; que les menus pièces de menuiseries telles que caissons, stalactites, marqueteries, avaient alimenté le feu de leur cuisine, et qu'enfin il ne restait plus rien des merveilles qui naguère encore faisaient la gloire de la plus belle région du Caire ancien.

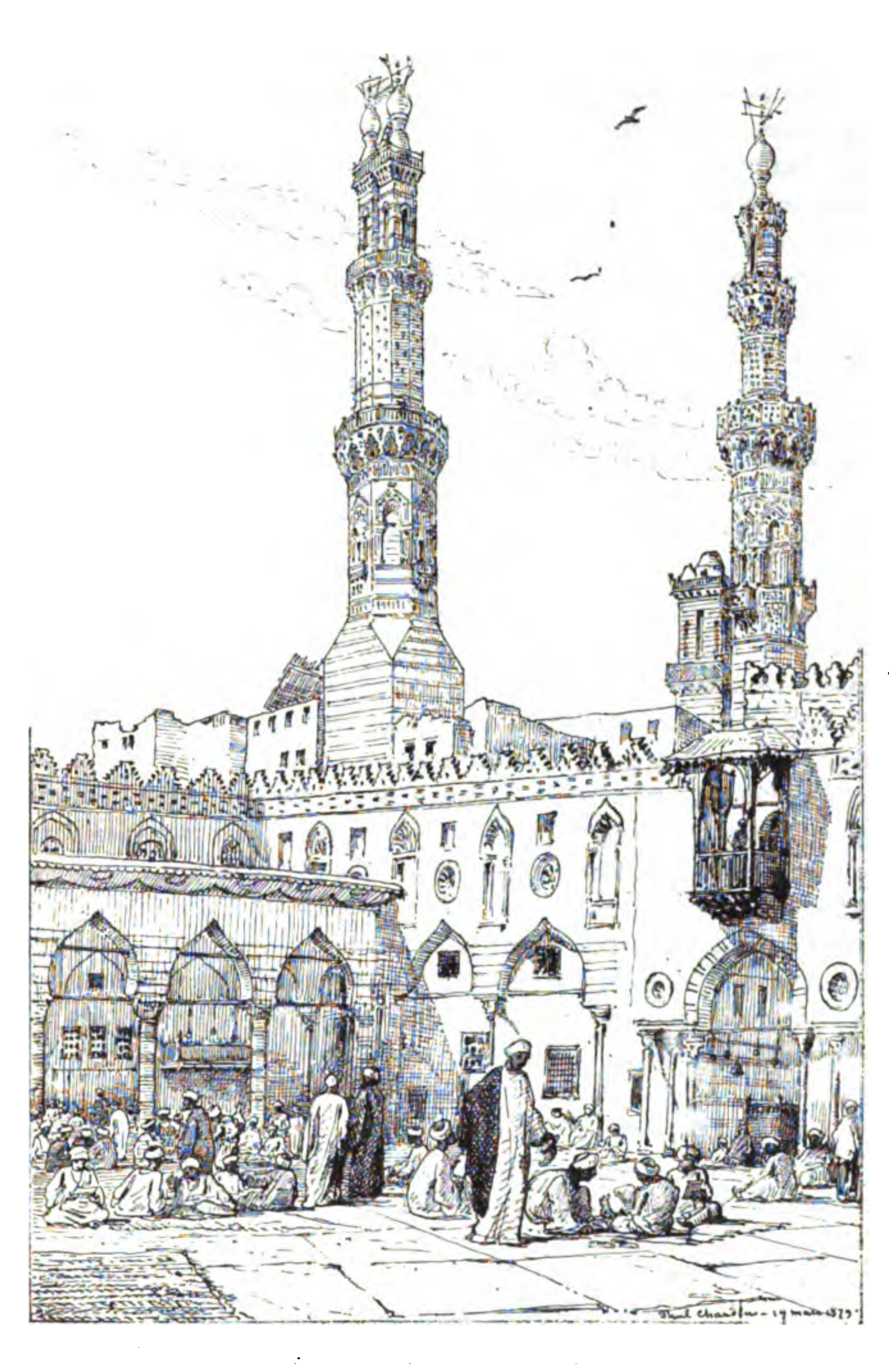
Parmi les autres mosquées moins célèbres et moins riches, les unes sont complètement abandonnées ou sur le point de l'être; les autres subissent quelques restaurations indispensables que leur prodiguent des maçons dépourvus de toutes traditions de métier; ou bien elles souffrent les embellissements que leur inflige quelque manœuvre en peinture de bâtiment. Le badigeon officiel de l'extérieur se complète alors d'un bariolage à outrance de la façade : les stalactites du porche sont teintes des couleurs grossières et disparates que choisit de préférence la brosse du fellah. A l'intérieur de l'édifice, les parties les plus vénérées, comme la *maksourah* ou sanctuaire, sont soumises au même traitement. La *kiblèh*, ou niche indiquant l'orientation vers la Mecque, ce lieu privilégié où le génie arabe déployait ses inventions les plus charmantes en entrelacs de nacre et de marbres variés, la sainte kiblèh elle-même disparaît sous les enluminures baroques qui décorent les cafés populaires de bas étage. Les boiseries de la chaire ou *mimber* et les panneaux des crédences, faits d'ébène incrusté d'étain, d'écaille et d'ivoire, sont, après mutilation, couverts d'arlequinades violentes; et si quelque pièce d'ivoire ciselé y tient

encore, c'est pour disparaître comme le reste sous le cobalt et le vermillon toujours si chers au peuple. Ici, au moins, on a lieu d'espérer que ce mince débris échappera à l'avidité sacrilége des gardiens, des marchands de curiosités ou des amateurs qui ont déjà enlevé aux mosquées à peu près tout ce qu'elles contenaient de bon à vendre et à emporter. Si le reste de l'édifice, murs et portiques, n'est pas voué à l'abandon et à la saleté, c'est pour être livré par les scheikhs (dignes émules de plus d'un conseil de fabrique en France) au lavage de lait de chaux ou à des décorations de café turc. Telle entre cent autres l'élégante mosquée de l'émir El-Yousoufi (1372), dans Souk es-Sélah, l'ancien bazar des armes.

Quant aux coupoles et aux minarets, on ne les restaure pas : on rase, on abat tout ce qui menace ruine. En sorte que les plus beaux minarets sont souvent tronqués au troisième ou au second étage de leurs balcons à jour; bienheureux ceux dont on consent à remplacer le fleuron terminal de pierre par un éteignoir de zinc! Les autres, d'année en année, semblent rentrer en eux-mêmes comme des tubes de lunette, et bientôt peut-être aura disparu la foule de ces silhouettes aériennes qui s'élèvent au-dessus de la ville comme les palmiers dans la plaine et dont le genre de structure n'appartient qu'à l'art arabe du Caire.

Dans les rues, la destruction s'avance irrésistible et l'on n'y entend que le choc des marteaux. Qui pourrait empêcher un diwan de mosquée ou un pacha possesseurs d'un quartier, de spéculer sur les terrains? Qui peut interdire à l'habitant d'une ruine de reconstruire sa demeure? Le dommage vient surtout de l'oubli et du mépris où sont tombés le goût et les procédés instinctifs de l'art arabe chez ce peuple imitateur qui, après s'être mis à la mode de Stamboul, ne voit plus aujourd'hui que celle de Paris, bien moins raisonnable pour les conditions de la vie orientale.

C'est beaucoup par engouement pour les principes d'alignement universel importés depuis quinze ans, qu'on enlève aux maisons ce luxe élégant et utile des moucharabièhs ou clôtures ajourées des balcons; aussi le moucharabièh est-il devenu une marchandise qu'on exporte avec ardeur et profit pour en composer, à notre usage, quantité de meubles d'une commodité et d'un goût fort discutables. On lui préfère aujourd'hui le treillis turc ou la persienne franque; et d'ailleurs, qui donc en Égypte serait encore capable d'user de ces merveilleux assemblages de petits bois tournés qui, vus de l'intérieur, ressemblent à d'immenses guipures tendues devant la vive lumière du jour? Quel artisan gagnerait à refaire ces vitraux qui surmontaient le moucharabièh, mosaïques de verres profondément enchâssés qui dardaient leurs reflets de pierres précieuses dans les ombres dorées des hauts plafonds à solives? L'habileté des ou-



PRÉAU CENTRAL DE L'UNIVERSITÉ MUSULMANE D'EL-AZHAR (X[e] SIÈCLE).

(Croquis de M. Paul Chardin.)

vriers saurait encore s'y prêter, mais les musulmans n'ont plus que de la pitié pour ceux qui emploient ou collectionnent leurs « vieilleries. »

C'est aussi pour la dignité de l'alignement qu'on enlève aux maisons ces étages en surplomb qui, des deux côtés d'une ruelle, s'avançant l'un vers l'autre en croisant leurs balcons, mettaient le passant à l'abri de l'implacable soleil du printemps et de l'été. Beaucoup de ces rues sont dérasées au plancher du premier étage, dont les belles consoles de pierre sculptée s'avancent dans le vide et restent seules à témoigner du luxe et du goût des maisons primitives; et si on les reconstruit, c'est pour placer sur ces bases conservées de lourds cubes de maçonnerie blanchie qui ont quelque rapport avec des wagons à bestiaux.

La grande rue marchande, la rue franque d'autrefois, le *Mousky* lui-même perd chaque jour de son caractère et de son agrément : on lui enlève peu à peu (et bientôt il n'en restera rien) ces couvertures de planches, de claies et de toiles qui, jetées d'un bord à l'autre, ne laissaient filtrer qu'une lumière tamisée, en remédiant à la mauvaise orientation de cette rue, inondée de soleil du matin au soir. L'édilité qui nous imite a certes bien raison : vit-on jamais Paris couvrir ses rues de parapluies monstres pour abriter tous les passants?

Le goût des grandes places, des larges boulevards poussés en ligne droite sans aucun souci d'une orientation supportable, s'accentue de plus en plus : partout les espaces torrides et poudreux gagnent du terrain et font regretter ces ruelles sinueuses, fraîches et pittoresques dont le parcours moins direct paraissait cependant moins long. La multiplication des voitures européennes courant à grande vitesse, le goût des parades militaires, on dit même la recherche de la salubrité publique, ont servi de prétextes à cette barbarie. Maintenant, il est à craindre que la compagnie des tramways, après s'être emparée des larges voies qui existent, et dont il n'y a rien de mieux à faire, n'obtienne permission d'en percer de nouvelles dans l'intérêt de son commerce.

Alors ce sera fait du Caire, non seulement au point de vue de l'art, de l'archéologie, de l'histoire (dont personne, dans la nation, ne se soucie), mais encore à celui du charme et de la nouveauté qui attiraient et retenaient tant d'étrangers. Comment ces villes qui aspirent à devenir ennuyeuses, comment Rome et le Caire oublient-elles, dans leur esprit pratique, que les étrangers sont une de leurs grandes ressources, qu'ils aiment à voir du nouveau et à ne pas trouver chez les autres ce qu'on leur impose chez eux?

Si l'aspect des rues et des édifices a perdu, que dire du costume national, ce complément d'une cité d'autrefois! Sous le règne de Saïd

pacha le costume oriental, porté par le souverain, était de rigueur (et jusqu'à persécution) pour les premiers dignitaires comme pour les derniers,



UR DE LA MAISON DU DOCTEUR ABD-ER-RAHMAN (XVIII[e] SIÈCLE).

(Croquis de M. Paul Chardin.)

fussent-ils Européens et fort gênés de le porter; mais depuis qu'Ismaïl, devenu très Français par son goût pour Paris, a cru civiliser son peuple

et séduire l'Occident, en copiant nos usages et l'extérieur de nos villes, tout le monde, sauf le fellah et le marchand indigène, a emprunté le costume européen. Aujourd'hui l'effendi, l'employé, l'eunuque noir d'une grande maison rougiraient de se montrer sous le costume élégant et commode de leurs ancêtres. Jusque dans la haute Égypte, on rencontre des nègres ou des mulâtres, vékils ou domestiques, tout fiers de se guinder dans l'étroite redingote noire, le faux-col et la cravate, mise étriquée que couronne invariablement le tarbouch rouge ou fez réduit, depuis dix-huit ans, à des proportions mesquines; mais rien ne va dans ce harnais : ces vêtements de rencontre sont trop justes ou trop larges, trop courts ou trop longs, et ordinairement souillés et fripés. Les cravates resplendissent des couleurs aveuglantes que fournit la houille, et les bottines éculées traînent comme savates. On ressemble alors à un effendi, à un monsieur, mais on ressemble bien plus encore aux bâtisses nouvelles de l'Ezbékiyèh ; constructions faites à l'européenne, manquées et inachevées à la turque, où la laideur des matériaux, l'abandon, la prétention et la saleté forment un ensemble mille fois plus misérable que les simples masures du pays. Si ces figures exotiques et parfois simiesques se doutaient combien elles nous paraissent bouffonnes, ainsi travesties à la Soulouque, elles retourneraient sans hésiter au turban, à la soubreveste brodée et aux larges braies traversées d'une écharpe, qui si bien leur seyaient !

Le véritable progrès intellectuel ne consiste pas à contrarier, à dénaturer des facultés originales, il demande au contraire qu'on les développe selon leur tendance naturelle; or, nous le disions, le peuple musulman compte encore de nombreux artisans qui n'ont pas tout à fait perdu les traditions de leur métier. Dirigés par de véritables architectes, par des artistes connaissant à fond les arts arabes et soutenus eux-mêmes par un Comité supérieur, ces artisans seraient capables de reproduire et de continuer les ouvrages anciens pour lesquels ils ont seuls une habileté instinctive, inimitable. A l'initiative du souverain actuel, qui affectionne les souvenirs de son pays et s'intéresse au progrès intellectuel de son peuple, il appartient de provoquer un revirement, de faire sortir enfin l'art et les artisans arabes de la voie stérile et trompeuse où ils sont entrés. Le khédive n'aurait qu'à manifester une préférence marquée en faveur des modèles véritables d'autrefois, pour que bientôt refleurît l'art national et disparût la manie de détruire ce qui existe encore et de copier l'Europe hors de propos.

ARTHUR RHONÉ.

(La suite prochainement.)

L'ŒUVRE DE JULES JACQUEMART

APPENDICE

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])



Les lecteurs de la *Gazette* nous reprocheront-ils de revenir encore une fois à notre pauvre ami Jacquemart et de leur faire connaître un côté de sa nature tout à fait charmant et complètement inédit? Les lettres que nous avons entre les mains nous font espérer que non. Une grâce juvénile, une tournure sans prétention mais toujours originale, une veine heureuse dans les pensées, une exquise délicatesse de sentiments, une élégance naturelle dans le style, comme on l'avait au XVIIIe siècle, donnent à la correspondance de Jacquemart un accent des plus rares. Il avait, sans y mettre l'ombre d'amour-propre et même sans s'en douter, le don épistolaire, ce je ne sais quoi qui ne s'acquiert pas et qui appartient en propre à notre pays. Les lettres de Jacquemart sont, avec celles de Henri Regnault, parmi les plus agréables lettres d'artistes de ce temps. Les lettres sont au caractère ce que sont les dessins à la peinture des maîtres : elles nous font pénétrer dans l'intimité, elles en disent plus sur la valeur d'un homme que toutes les réflexions du monde.

Les quelques lettres de Jacquemart que nous nous donnerons le plaisir de publier feront revivre notre ami dans son existence de travail, dans

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXII, p. 530 et t. XXIII, p. 218.

ses passions de collectionneur, dans la fantaisie toujours en éveil et toujours courante de son esprit. En quelques touches elles achèveront le portrait que nous avons ébauché.

Nous les avons choisies dans le paquet des lettres écrites pendant près de vingt ans à l'ami préféré, à M. Armand Queyroy, qui nous les a obligeamment communiquées. Nous y ajouterons deux lettres adressées à M. Giacomelli, le dessinateur bien connu. La première est datée de 1863. C'est l'époque de la mise en œuvre des *Gemmes et Joyaux*; c'est aussi l'époque où Jacquemart est tout plein du feu de la nouveauté pour la collection de chaussures qu'il a entreprise et qu'il rêve de rendre unique [1]. Cette lettre et les suivantes nous fournissent à ce sujet les plus piquants détails.

Mercredi, 9 heures du matin (1863).

Je recevrai votre lettre, comme vous recevrez la mienne, mon cher Queyroy. Que ne peut-on se mettre au dos un timbre-poste et se glisser dans la boîte de la poste! Je serais à Moulins ce matin et je commencerais déjà mon sermon, que je n'ose faire ici : car ne vous voyant pas bâiller, je ne sais où il faudra m'arrêter.

Je commence néanmoins.

Vous me faites l'envoi de deux paires de chaussures, qu'un de vos amis a récoltées en voyage. Dites-moi au plus tôt où il les a achetées. Quant à moi, je les crois.... mais pourquoi s'avancer puisque vous pouvez me dire au juste d'où elles sont. Si vous les avez payées cher, je les payerai cher, voilà tout, et je n'ai pas à vous gronder de faire des folies, d'abord parce que j'en fais bien d'autres, et ensuite parce que c'est le seul moyen d'avoir un ensemble un jour, que d'acheter tout ce que l'on voit, quitte à dédoubler plus tard.

Vous voyez que je le suis, *à lier!* Donc dites-moi de combien nous sommes écorchés? Un peu de diachylon — de taffetas anglais — de baume là-dessus! En d'autres termes, allons devant la glace de notre vitrine et réjouissons notre vue à considérer ces couleurs fraîches, gaies, ces broderies délicates, cette forme naïve et naturelle, bien parlante.

C'est une fête au village, une noce dans la campagne, il me semble entendre quelque Ranz des vaches ou quelque Lied langoureux.

Ce n'est pas précisément du XII[e] siècle!...... Aïe ça commence à me recuire. Le diachylon, encore le diachylon! Mais cela fait si bien à côté d'une paire de petits souliers à semelles de bois à velours frappé que l'on m'a rapportée de la Champagne. Les modes locales à côté de celles de la cour!

Je croyais vous faire un sermon, me voilà faisant un éloge. J'allais vous faire des reproches et je dis : merci, vous avez bien fait....

J. Jacquemart.

1. Cette collection, si intéressante au double point de vue de l'histoire des mœurs et de l'art décoratif appliqué au costume a été achetée en bloc, après la mort de l'artiste, par le Musée de Cluny. Cette acquisition est certainement une de celles qui font le plus d'honneur à M. du Sommerard.

18 août 1864.

Plus de quatre fois, cher ami, j'ai sorti encre et plume pour vous répondre et vous remercier, et chaque fois l'ennui de n'avoir à vous communiquer aucune de ces bonnes nouvelles qui font tant de plaisir à un collectionneur m'a fait remettre au lendemain. Dans l'espoir de trouver peut-être dans la journée quelque chose de digne d'entrer chez vous, je m'échappais, je furetais partout, puis mécontent de n'avoir rien trouvé de plus que la veille, je rentrais au Louvre, et là je trouvais une planche de cuivre qui me faisait la grimace et me disait d'un ton bourru de regagner le temps que je lui avais pris. A cinq ou six heures, souvent je prenais un omnibus et je tombais dans quelque quartier moins couru, mais pas plus fameux pour mes recherches, et je remettais au lendemain.

Voilà à peu près l'histoire de chacun des jours qui se sont écoulés depuis votre aimable envoi.

Mais puisqu'enfin je vous écris, procédons par ordre :

M. P... est en ce moment à Bordeaux. J'attends son retour pour vous envoyer le croquis de ses pièces avec un prix, si comme je l'espère toujours il veut s'en défaire.

Maintenant parlons de l'ouverture de cette caisse attendue peu d'heures, mais très impatiemment.

Vous avez bien jugé, cher ami, que cette mule était de nature à m'intriguer. Elle est certainement française, mais je ne lui ai pas encore assigné une époque bien exacte. Elle est fort curieuse et cette pièce est certainement une de mes perles. Les souliers de damas blanc viennent se placer à côté d'une paire de même étoffe, verte, qu'un de mes amis vient de m'envoyer de Nevers. Je suis fou de la coquetterie de cette époque et je crois que je ne serai content que lorsque toutes les couleurs de l'arc-en-ciel se pavaneront dans ma vitrine, juchées sur leur haut talon.

La dernière paire de pantoufles a dû fournir une carrière aussi longue qu'agitée. La semelle a commencé à être semelle dans les premières années de Louis XVI, ou elle servait de base à une pantoufle d'un beau vert céladon. Mais les temps changent et le vert aussi. On a donc jugé convenable de rhabiller de neuf la bonne pantoufle qui prenait si doucement l'empreinte du pied le matin, et un beau jour elle est sortie pimpante des mains de la caméristе, couverte en damas rouge à grosses fleurs et garnie de frisons verts. La mode avait bien changé un peu, aussi les ciseaux avaient-ils découvert un peu ce cou-de-pied, baissé ceci, coupé cela. C'est ce qui m'a fort désappointé lorsque j'ai pris les ciseaux à mon tour pour découvrir l'enveloppe et dégager le dessous. J'avais déjà eu l'occasion d'opérer semblable exhumation et avec le plus grand succès, puisque sous un vieux velours noir j'ai trouvé une mule de soie blanche garnie de rubans groseille. — Attention au chapitre « remontage des souliers ».

J'ai eu des choses bien curieuses depuis votre passage. Que je voudrais vous serrer les mains à Paris et vous montrer les progrès de cette collection d'un toqué à laquelle vous vous intéressez d'une façon si aimable et si utile, — ce qui ne se rencontre pas toujours : voyez-moi plutôt. Mais je ne me décourage pas...

J. Jacquemart.

23 octobre 1864.

Avez-vous pensé, mon cher ami, que je m'occupais quelquefois de vous, au point de vue des bibelots, j'entends?

Je ne sais trop, car chacune des lettres que je vous ai écrites parlait bien de mes recherches, mais jamais d'aucune trouvaille; aussi comme elles étaient longues et entortillées! Donc, quand on n'a qu'une mauvaise nouvelle à donner, on l'enveloppe le mieux qu'on peut; aujourd'hui j'aborde franchement la question :

J'ai trouvé quelque chose et je vous l'envoie.

Ce quelque chose me paraît très joli, très curieux, très drôle, très amusant, très très ..., la preuve en est que sans balancer, mais non sans marchander, je l'ai acheté dans les mêmes cinq minutes où je l'ai découvert.

J'étais si confus aussi de ne rien vous avoir encore trouvé. Je crois que cette fourchette dans ma poche (c'est une fourchette Louis XIII) j'étais plus léger, le cœur plus épanoui, que je ne m'étais jamais senti, même dans mes meilleurs jours à soulier : et ce n'est pas peu dire!

Enfin, je suis fier. Il n'y a que le premier pas qui coûte, dit-on. J'ai franchi le premier pas, l'espace m'appartient! — Boum!

Je crains fort que vous ne soyez en ce moment en Auvergne, où vous m'annonciez devoir faire un tour, car cela retarderait pour ainsi dire le jour de ma trouvaille jusqu'à celui de votre retour. Mais non, n'en croyez rien, c'est bien le 7 octobre que j'ai pincé le susdit objet, un vendredi. Un jour qui m'a toujours porté chance.

Ma collection va toujours grandissant. Le meuble que vous connaissez semble dire avec la majesté de l'acajou : arrête-toi, tu n'iras pas plus loin; balivernes dont rient à s'épouffer les mules friponnes des soubrettes, qui escaladent adroitement les rangs de leurs compagnes et vont se blottir en minaudant à côté des solennelles babouches des Nababs. Quelques patins de damoiseau se faufilent au milieu des odalisques, laissant le cachemire brodé de petites nacres pour courtiser un velours brodé d'argent semé de perles fines. Demain ce sera le tour de celles aux soies brillantes. Les bottes fortes des cavaliers Louis XIII se tordent de dépit et frappent de leur talon carré en se voyant arrêtées par leur poids et dûment clouées au mur au milieu de ce tumulte galant. Elles se consolent en racontant à leurs voisines du siècle suivant les aventures de cour de ces patins au haut talon qui, en grande dame blessée de l'abandon de ses galants, regardent avec une fière arrogance les babouches de ces moricaudes. Et les mocassins, les sandales sauvages, qui ne comprennent rien à tout ce scandale, ouvrent de grands yeux et montrent, comme leurs dents blanches, les broderies vives de porc-épic dans leur rire silencieux! L'autre jour un grand sec du Sénégal s'aventura parmi les bouffettes et les boules d'argent de la Régence; or, le malheureux, s'il n'avait été si coriace, je crois qu'il n'en serait rien resté. Et mon gros lourdeau de sabot qui s'était jusque-là tenu piteusement à l'écart, voilà qu'il se met à faire éclater son gros rire à la déconfiture du négrillon, et dans sa gaieté grossière, voilà qu'il écrase le pied mignon d'une coquette. Toutes se retournent sur lui et vont le chasser honteusement, quand les cris d'un tout petit bébé tout de soie bleu brochée, qui sommeillait sous son ample abri, demandent grâce pour lui. Le bébé détourne à son profit l'attention générale; on le choye, on le caresse et le calme renaît. — Sera-ce pour longtemps? A la première

arrivée d'un nouveau, tout le vacarme sans aucun doute va recommencer. Il va déranger un couple qui s'était habitué à se tenir serré dans une étroite intimité, il se trouvera à côté d'un compagnon qui ne pourra pas le sentir. — Qui sera-t-il? Quel sera sa noblesse, son âge, son caractère? Sera-t-il aigri par les tourments et les infirmités? Aura-t-il l'humeur facile et gaie d'une santé bien conservée? Viendra-t-il d'Auvergne, viendra-t-il de Moulins? Dans ce cas il aura bien des poignées de mains à recevoir. Viendra-t-il d'Avignon où un vieil amateur le retient. On lui dira de prendre place avec la politesse un peu sèche, réservée à ceux qui se font trop attendre.

C'est ce qui fait les longues causeries des vieux à boucles d'argent, et je me plais souvent le soir à écouter aux portes. Je sais leurs secrets, je prends note de leur âge, je cherche à fixer l'année et le pays de leur naissance, tout cela moitié sérieux, moitié riant, riant de leur tournure, riant de moi et de ceux que je fais rire.

Peut-être ma longue épître vous aura-t-elle au contraire fait bâiller. Je vous en demande pardon, et puis la figure bouffonne de ce cavalier Louis XIII qui presse de ses caresses sa belle dame, sans ôter seulement son chapeau, vous consolera sans doute de l'ennui que je vous cause.

Moi, je vous ôte mon chapeau et je vous serre la main d'amitié.

J. Jacquemart.

25 février 1865.

Mon cher ami, si le temps est aussi triste, aussi décourageant chez vous qu'ici, vous êtes bien à plaindre. Pour moi, j'en ai le spleen, et c'est par la force de l'habitude que je me lève le matin et que je reste éveillé tout le jour, car si je m'écoutais, je me blottirais dans quelque coin à la façon des marmottes, et j'attendrais pour me ressusciter que le printemps soit venu.

Heureusement que le mois se termine et que le suivant doit vous amener ici; je compte sur votre séjour à Paris pour me ranimer un peu. Allons-nous assez courir le bric-à-brac et les musées! Et Pourtalès et Michel Pascal, et tous les coins où quelque ustensile ancien se cache. Et les dissertations savantes devant mes trésors et les poignées de mains devant vos cadeaux.

Allons vite, faites vos malles, bourrez votre gousset, crevez votre carton d'épreuves d'eaux-fortes et venez vite.

Mais que de vilains jours vont s'écouler encore d'ici là; que de pluies, que de gelées, que de neiges et de dégels; que de giboulées et que de bourrasques. J'en ai le frisson.

Je rentre dans ma coquille et je vous dis bonsoir. Brooum, brooum, brooum...

J. Jacquemart.

Novembre 1865.

Mon bon ami, me voici bien en retard; mais c'est décidément mon rôle cette année. A l'année prochaine les plaisirs, les distractions et les instants de repos; pour celle-ci tout m'est refusé.

Comme vous l'avez vu en recevant votre numéro de la *Gazette*, le Miroir de Montbrizon n'est pas encore gravé. A l'heure qu'il est je viens de donner le dernier coup de pointe; je vernis le dos de la planche et je vais mordre. Souhaitez-moi bonne chance, mais dès maintenant, car lorsque vous recevrez cette épître la chose sera faite et... je ne sais si mes yeux auraient la force et la patience de recommencer tous ces microscopiques détails.

Lord Hertford est arrivé avec des splendeurs du XVIII[e] siècle. Tout ce que Sèvres a jamais produit de plus magnifique, tout ce que Boulle et Gouthières ont fait de plus royal, et Clodion, et Falconet; tout se trouve là, et il faudra que je grave pas mal de ces précieuses choses, et puis des armes de l'Empereur, etc. Peut-être le temps manquera-t-il et tout cela se réduira-t-il à un nombre beaucoup plus restreint que l'on ne croit. Mais toujours est-il qu'il me faut être là et *travailler*. De plus on m'a fait l'honneur et la charge de me mettre du jury des récompenses, ce qui doit me prendre beaucoup de temps.

Ma famille s'est décidée à changer de quartier. La première fois que vous viendrez ici vous nous trouverez dans le quartier de l'avenue de l'Impératrice. Vous serez sans doute moins rare par là. Je vais donc déménager aussi et j'ai trouvé même maison un appartement mieux que le mien et libre. Je vais m'y installer de suite. Autre perte de temps. J'ai enfin une petite vignette croustilleuse à faire pour un petit volume que réimprime Techener et que je lui ai promise depuis longtemps. En un mot, si ma santé me permettait de travailler la nuit, je n'aurais que ce moyen d'arriver à remplir mes promesses et un peu mes poches, qui grâce à quelques chaussures sont un peu dégarnies.

Figurez-vous que je viens d'avoir une paire de chaussures de grande dame, de princesse bien sûr, d'une beauté, d'une fraîcheur, d'une coquetterie, d'une richesse, d'une splendeur, dont rien n'approche. Etoffe de soie, gros de Naples, je crois, d'un vert précieux, ornée d'une broderie luxueuse d'argent couvrant tout le devant jusqu'à la fine pointe, jusqu'au talon qui a vingt-cinq centimètres de hauteur (sérieusement 0[m],11[c]). C'est Louis XV (ou XIV peut-être) et joli à faire envie à la plus coquette Parisienne. A côté de cela j'ai une sandale égyptienne dont l'antiquité se perd dans la brume, etc.

J. JACQUEMART.

Ce 17 août 1865.

Mon cher Queyroy, voilà bien du temps que je n'ai causé un moment avec vous, et ce n'est pas sans un certain embarras que je reprends la conversation interrompue.

Qu'avez-vous donc fait tout ce temps? Vous avez pris le bon air et le bon côté de la vie. Moi, mon cher ami, j'ai été un peu malade et très surmené. Je viens d'être enlevé quelques jours de Paris par un de mes bons amis qui, comme vous, me veut du bien, et me sachant fatigué m'a sorti de mes affaires pour aller avec lui voir un coin de Normandie.

A mon retour j'ai un peu aidé mon père dans l'entreprise difficile et courageuse à laquelle il a pris une part fort active, je veux parler de l'Exposition rétrospective de l'Union centrale des arts appliqués à l'industrie. Le comité dont il fait partie a réussi, non sans peine, à réunir au palais de l'Industrie la majeure partie des collections importantes de Paris, et en si peu de temps, qu'on se demande comment cela a pu se

faire. Quel dommage que vous ne soyez pas ici! Quelles séances nous irions faire là devant ces nombreuses et riches vitrines! Mais vous recevez la *Gazette* et son nourrisson la *Chronique*, et vous savez déjà le nom de la plupart des exposants. Bientôt vous saurez aussi quels sont les objets les plus curieux, les plus remarquables. Mais qu'est-ce que lire ces choses que l'on voudrait voir, et même souvent avoir? C'est parler beefsteack à qui crève de faim, c'est un peu ce que je fais moi-même en vous parlant de cette exposition que vous avez peut-être bien envie de voir. Venez donc, voyons, quelques jours au moins. En tous les cas, pardonnez-moi cet aiguillon, s'il est importun, mais j'ai tant pensé à vous devant certaines vitrines! — Les princes Czartoryski ont, entre autres choses (ceci est pour moi), un certain soulier. Ah!! Ils me l'ont fait toucher, c'est vrai; je l'ai retourné, palpé, flairé, caressé, peint, — tout cela est vrai, mais ce sont eux qui le possèdent. Ah!!

Vous voyez que je ne me suis pas guéri. J'ai vu heureusement là-bas beaucoup de gens aussi toqués que moi à leur manière, et quelques-uns beaucoup plus avancés dans la maladie, — je n'exagère rien, — un certain Le Carpentier surtout, l'idéal du genre, le type, quoi, — et d'autres.

Je vous remercie bien tard, c'est vrai, de l'offre aimable que vous m'avez faite, d'aller vous rejoindre à Vendôme. Je n'ai pu — j'ai laissé passer le temps — je suis affreux, intraitable, insociable, — tout ce que vous voudrez, — mais je m'en récompenserai lorsque vous serez de retour à Moulins.

Sur ce à bientôt, j'espère, d'une façon ou d'une autre.

J. Jacquemart.

20 avril 1866.

Mon cher ami, c'est là une bonne lettre que celle que vous m'avez écrite dernièrement, et si elle contient un reproche il est bien balancé par tant de choses aimables. Vous savez combien je suis paresseux à écrire et combien il faut que je ressente de sympathie pour un ami véritable pour que je me laisse aller au flux épistolaire.

Certes, si la manie d'écrire est un signe du temps, je suis fortement rétrograde.

Qu'avons-nous fait l'un et l'autre depuis ce 8 février où vous avez eu la bonne pensée de venir causer un peu ensemble? Vous me le direz bientôt à votre arrivée prochaine dont je me réjouis fort. Cependant si je ne pensais qu'à moi, je vous dirais : retardez plutôt de quelques jours que d'avancer votre voyage; la machine que je dois faire d'après mon nouvel et illustre ami n'est pas encore sur le chantier et il va falloir, sitôt que le *lâchez tout* pourra être prononcé, que je lâche en effet tout pour ne m'occuper que de cette gravure qui est horriblement pressée, incommensurablement longue, et affreusement en retard[1]. Et cependant je ne voudrais pas vous lâcher.

Voilà un mot que je n'aurais pas dû permettre à ma plume invalide; voyez le sort, je venais de le lâcher ce traitre mot, qu'entrent : Darcel pour me parler d'un article pour l'*Illustration* au sujet du *Paroissien* dont vous avez peut-être vu, *et avec étonnement*, l'annonce dans la *Chronique*, après lui M. Barbet de Jouy, pour son ouvrage, après Boetzel pour un bois qu'il me grave dans le *Paris-Guide*, et ainsi jusque passé l'heure du courrier : c'était jouer de malheur. — J'ai l'air de poser pour l'homme occupé,

1. Le *Défilé des populations lorraines devant l'Impératrice, à Nancy,* d'après un dessin de Meissonier.

mais je vous assure, mon cher ami, avec la mauvaise habitude que j'ai de ne pouvoir me lever de bonne heure, par suite de l'autre mauvaise habitude que je conserve de me coucher tard, si je ne travaillais sans relâche jusqu'à cinq heures et demie ou même plus (si le temps le permet), je n'arriverais à rien qu'à me faire honnir de tous éditeurs, amateurs et autres honorables personnages qui *veulent bien m'honorer de leur confiance.*

Mais j'arrête là mon boniment qui n'a d'autre but que de me faire excuser d'avoir laissé passer deux jours entre le commencement et la suite de ce griffonnage. Quand je dis suite, c'est beaucoup, il en est complètement dénué. Je continue, quoique arrivé déjà à la quatrième page, celle des annonces, qui sera fatalement ratée, car je n'ai pas le plus petit couteau, la moindre fourchette à faire danser devant vos yeux pour me venger (quand ce ne serait que cela) des longues rêveries que m'a causées votre homme à la poulaine. Il m'a fait passer en revue les moyens les plus insensés, les projets les plus fantastiques. Voyons, préfère-t-il le stylet aigu, le poison lent ou le cachot humide ? Je suis décidé à lui envoyer ce qui lui réussirait le mieux à trente lieues, à cent lieues, au bout du monde. Imprudent, de me dire des choses comme cela!

Je pioche en ce moment aux bois qui accompagneront le second volume de mon père (bibliothèque Hachette), car les dessins du premier m'ont rendu malade.

Je pioche pour M. Barbet de Jouy, et je n'avance pas à mon gré. J'attends toujours le dessin de Meissonier, qu'il faudra sans doute que je grave en moitié moins de temps qu'il me faudrait.

Peut-être bien arriverez-vous avant que je n'aie pu commencer, c'est encore ce qui vaudrait le mieux.

Dans cette bousculade dont mon style se ressent fort, je délaisse le bric-à-brac, je déserte les expositions de vente, je fuis les salons tant que je puis et renonce aux agaceries des bals costumés. Aussi je n'ai pas grande nouvelle dans mon sac.

A revoir. Que nos tournées chez les Philistins soient heureuses, que la chance nous accompagne dans nos expéditions et veille à notre chevet.

Asluce et poulaine. Ferraille, bibelot et amitié !

Bien à vous,

J. JACQUEMART,

10 juin 1866.

C'est bien gentil à vous, mon cher Queyroy, de me féliciter de la médaille que je viens de recevoir. Je vous en remercie sincèrement.

J'aimerais bien, croyez-le, aller vous serrer la main chez vous, mais vrai, le temps passe avec une telle rapidité que je ne pense pas pouvoir me tenir tranquille une pauvre semaine cette année. Je n'avance pas, et puis le petit voyage quotidien que j'ai à faire de Neuilly au Louvre et réciproquement, tout en me donnant un peu d'air et d'exercice, ne laisse pas que de me faire perdre une bonne heure matin et soir. Et puis les relations, les visites, et tous les bienfaits de la civilisation, prennent aussi de mon temps tout ce qu'ils peuvent. Enfin, je me débats continuellement entre ce qu'il faut, et ce que je voudrais faire. Excusez-moi, présentez tous mes regrets à votre femme.

Il y a un siècle que je n'ai mis les pieds chez un marchand. Je pense cependant à

vos couteaux chaque fois que je passe devant l'antre béant et tentateur d'un bric-à-brac. Les souliers Lecarpentier ne valaient pas les quatre fers d'un chien; un cependant, en bois sculpté du milieu du XVIe siècle, était fort joli, mais ce n'est pas dans mon cadre. Il était couvert d'ornements et de figures mythologiques finement sculptés.

Bon serrement de main, bien à vous,

JACQUEMART.

Mai 1867.

Mon cher Queyroy,

Je vous fais grâce de toutes mes récriminations, excuses et belles raisons sur le silence qui a régné trop longtemps entre nous.

J'ai fini, Dieu merci, la gueuse de planche qui en a été la cause et presque sans prendre le temps de souffler. Je suis retourné au Louvre où les nez commençaient à s'allonger.

Je me suis cependant payé l'exposition deux ou trois fois et me suis laissé aller à y déposer quelques-unes de mes chaussures. Si elles chassent les mouches, elles attirent le monde, et si j'avais pris le temps et la peine de placer les étiquettes indiquant leur époque reculée et les noms des puissants personnages dont elles nous apportent l'empreinte et le parfum, il aurait fallu un peloton de gendarmes pour faire reculer la foule; c'est dans cette prévision que je m'en suis abstenu jusqu'à ce jour.

En dehors de ma vitrine, je suis obligé d'avouer qu'il y a des choses assez belles et souvent intéressantes.

Venez donc, venez sans tarder, car je vous assure que dès maintenant vous aurez assez à voir pour ne point le regretter.

Rien de nouveau en bibelots.

Remerciements pour vos souhaits, vos compliments, votre épreuve, doléances pour le sort de votre grande planche que je vais aller prendre à la *Gazette*.

Je vous refais mes compliments pour votre *Vieux Vendôme*; et honneur au cuivre méconnu!

Votre bien dévoué,

J. JACQUEMART.

1er février 1868.

Mon cher ami,

Je vous remercie de la lettre bien aimable que vous m'avez adressée, mais je ne veux pas me rappeler quand : il me faudrait encore me frapper la poitrine et cela me reste à faire si souvent que j'en ferais une maladie.

Je passe à la substance.

J'ai fini les planches d'armes et j'espère vous crever les yeux à vous et à bien d'autres, car presque personne encore ne les ont vues. Venez donc vite avant que les oculistes n'augmentent leurs prix. Et vous, ne faites pas monter les coiffeurs, épileurs et barbouilleurs de barbe et de cheveux, car j'en aurai bientôt besoin, si cela continue. Cette bonne charge de parler de poils blancs dans une barbe comme la vôtre; allons, vous faites de la coquetterie.

J'ai travaillé tous ces temps-ci avec une assiduité telle, que j'ai abandonné toute espèce de collection, la mienne, que dis-je, les miennes et les autres, même celle de M. R... que j'ai le regret de ne pas avoir vue. Cette vie de Paris, c'est à en perdre la tête, et si on avait de l'argent donc ! — Enfin nous voici en carême et dame, on va manger de la morue et payer ses dettes. Je suis rentré au bercail, et je m'attends, un de ces quatre matins, à vous voir ouvrir ma porte avec cette bonne humeur et cette belle mine que ne déparent pas vos trois poils blancs, dont, entre nous, vous êtes fier. Allons bon, je relis votre lettre et vous ne disiez que deux ; voilà comme on écrit l'histoire.

A bientôt, mon cher ami, et mordez ferme.

Je vous serre la main cordialement.

J. JACQUEMART.

Mon cher Giacomelli,

Votre lettre m'a fait bien plaisir et je cherchais de vos nouvelles. Il y a longtemps que nous ne nous sommes vus ; mais il semble que ce temps a été bien lent dans sa marche, tant il a pesé de son implacable fatalité ! Il semble qu'il y ait dix ans.

Vous me demandez ce que j'ai fait. Permettez-moi d'être court. C'est pour moi une véritable peine que de repenser à tout ce passé.

J'ai fait simplement ce que je considère comme le devoir naturel de tout citoyen. Je me suis fait soldat ; ayant bon œil et des jambes comme tout le monde, ma carabine ne me semblait pas moins utile que bien des dorures et des bottes à revers qui ne sortaient pas des Champs-Élysées.

J'ai été à différents combats ; à la Jonchères, le 21 octobre. J'ai vu tomber bien du monde et de bons camarades. J'ai été épargné, c'est une grâce du ciel.

J'ai vu de tristes et de grands spectacles. Après de sourdes rages, j'ai eu de grands abattements. L'évacuation du mont Valérien ! les Prussiens dans ma rue !

Pendant la Commune, ma famille sous les obus, là, à cent mètres des remparts, ne voulant pas me laisser ni partir, et subissant avec moi et nos pauvres collections un bombardement incessant, descendant d'étage en étage à mesure que les murs s'éventraient.

Le 26 mai, nous partons cependant, n'ayant pour tout bagage que nos poches, et nous attendons à Bruxelles. Les obus respectent les bibelots et le quartier est trop mauvais pour être visité. Nous avons donc à peu près tout retrouvé. Là-bas j'ai travaillé beaucoup.

La *Gazette* vous a dit ce que j'ai fait, et lorsque vous me viendrez voir je vous le montrerai. Ce sont des eaux-fortes, des aquarelles, — et de grands feux pour chauffer et sécher un peu les plâtres neufs de la maison.

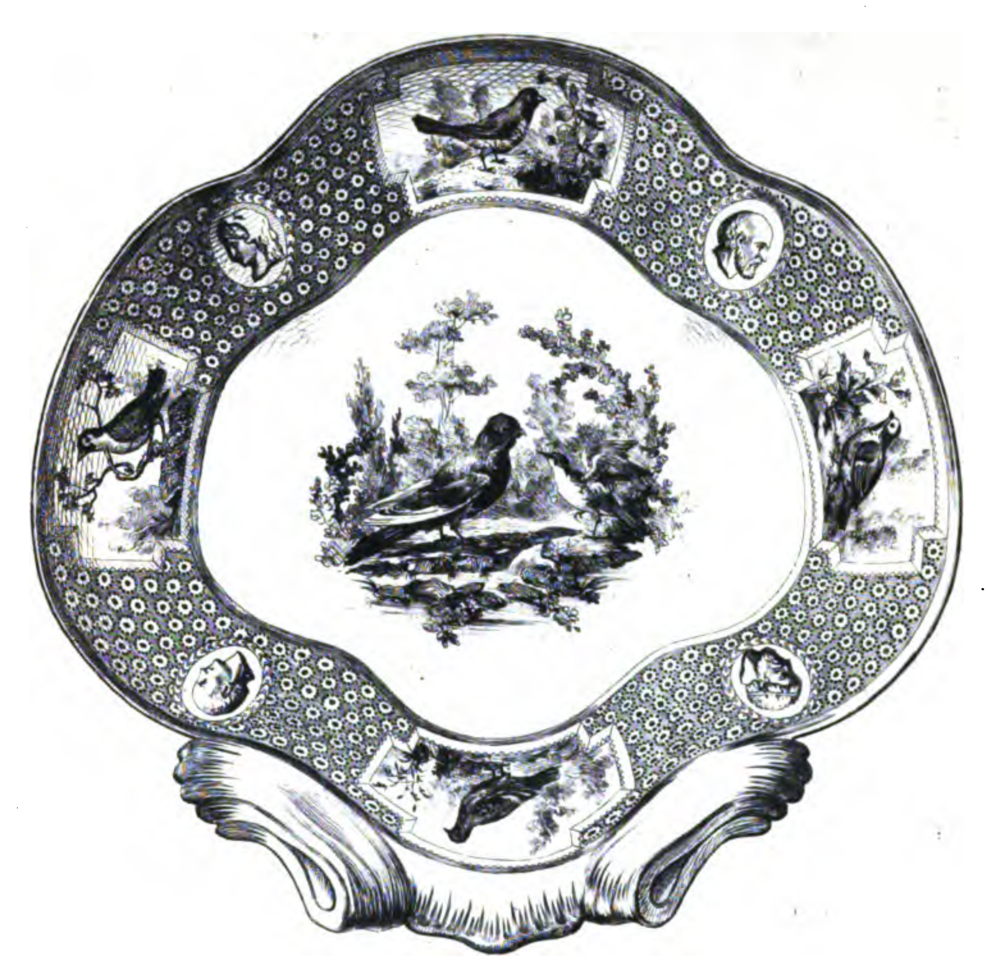
Venez donc bientôt.

Je vous envoie, avec tous ceux de ma famille, mes compliments pour Mme Giacomelli et pour vous, mon cher ami.

J. JACQUEMART.







J. JACQUEMART, DEL. & SCULP

PIÈCES DE VIEUX SÈVRES PÂTE TENDRE.

(Ancienne Collection Double)

Imp. Delâtre Montmartre

Juillet 1874.

Mon cher Queyroy,

Il y a longtemps que je ne vous ai écrit; je le fais avec d'autant plus de plaisir, maintenant que ma santé semble enfin se consolider. Que la saison reste belle encore, et j'espère être assez refait pour pouvoir supporter l'hiver chez moi ! — Je ne suis pas désireux, vous le voyez, de goûter à nouveau de cette existence vide et fastidieuse des eaux. Bien sûr que je conserve bon souvenir de certaines excursions, de certaines personnes aussi, mais tout cela ne vaut pas la famille, et l'atelier, et les camarades, — l'activité enfin.

J'ai revu à l'exposition la suite intéressante que vous avez envoyée. Il est malheureux que la salle où elle est classée ne se hâte pas d'ouvrir. C'est M. de Longpérier fils qui en a été chargé, mais les antiques n'abondent pas, et sa salle attend, et lui aussi.

L'ouverture du 10 a été des plus brillantes. Il y avait un monde fou, le maréchal, le ministre, un cortège compact de hauts fonctionnaires. Quoique venu en simple curieux, en jaquette bleue, je veux dire sans préméditation, j'ai eu l'honneur d'être présenté avec mon père au maréchal et à madame la maréchale et de faire les honneurs de ma collection. J'ai une rangée de bottes épatante, et ce n'est pas ce qui a le moins arrêté le président. Madame la maréchale a plus longtemps examiné les petites mules et les babouches orientales. Celles en perles fines de Perse l'ont ravie, et elle a fait marcher avec une joie marquée la mécanique des patins indiens à fleurs de lotus mobiles. La fleur qui s'ouvre a un succès établi maintenant. Le public, qui voyait de la salle précédente les haltes successives du cortège, s'est porté en masse à son tour aux mêmes endroits, et l'encombrement s'est perpétué toute la journée, ce qui n'a pas manqué de faire hausser chez le bric-à-brac l'article savate. Mais le fait est acquis que si ma collection est originale, elle n'est pas idiote, comme M. Champfleury a bien voulu daigner le dire.

Mon père a fait les honneurs de sa salle Chine et Japon, et les robes brodées et les peintures ont été fort admirées.

. . . .

Je vous serre la main de cœur,

J. Jacquemart.

Paris, 15 octobre 1875.

Mon ami,

Ma douleur ne peut se dire et je suis sans courage devant ce malheur qui nous frappe si subitement.

Mon pauvre père semblait aller mieux et l'on espérait la convalescence, quand il nous a été enlevé comme par un coup de foudre.

C'est affreux.

Je ne peux que pleurer.

Je vous serre la main.

J. Jacquemart.

Menton, Maison Fontana, le 3 janvier 1876.

Mon cher ami,

. . . .

Vous avez appris que la collection de mon pauvre père est maintenant assurée d'une place digne d'elle et de lui [1]. Ça a été pour moi une bien grande satisfaction. Vous apprendrez aussi avec plaisir que le livre laissé par lui, et auquel il avait consacré ses derniers efforts, paraîtra cette année, ce printemps si c'est possible.

A ce propos je vous dirai que je serais bien aise que parmi les dessins que je fais en ce moment, il y eût quelque objet de votre collection. J'aimerais à y grouper autour de son nom ceux de ses amis.

N'avez-vous pas quelque crédence, quelque bahut, coffre, armoire, fauteuil, table, enfin quelque objet mobilier bien caractéristique d'une époque? Écrivez-moi ce que vous pensez choisir comme étant le plus digne de représenter, dans une *Histoire du mobilier artistique*, votre collection, en même temps que la note précise d'une époque ou d'un art se rapportant à l'habitation de luxe.

Envoyez-moi, si vous voulez bien, des photographies d'une dimension suffisante pour bien lire les détails; ou mieux, ne me feriez-vous pas le dessin à la plume qui me servirait, avec quelques rehauts s'il le fallait, pour faire clicher par Gillot?

Voyez cela et voyez surtout le désir que j'ai de vous être agréable.

Votre bien dévoué et sincère ami,

J. Jacquemart.

Menton, Maison Fontana, le 7 janvier 1877.

Mon cher Giacomelli,

Votre lettre me fait autant de plaisir que m'avait fait de chagrin votre silence prolongé. Vous avez raison de prendre soin de mon amitié, car je vous assure qu'elle est réelle et sincère. Vous dites bien aussi que la vie est triste. Je me rappelais, en apprenant la mort de ce pauvre H. Monnier, le dîner chez vous, où avec Solon, Burty et d'autres camarades, nous étions si insouciants, si confiants.

Par quelles épreuves, par quels chagrins plusieurs d'entre nous ne sont-ils pas passés! Quelle succession de tristesses et de peines cruelles n'ai-je pas, moi, éprouvée!

Je pioche tant que je peux, et c'est là surtout qu'est l'oubli et la force, — car le travail ne trompe pas. — J'ai eu la consolation de faire paraître le dernier ouvrage de mon pauvre père. C'était une pieuse mais lourde mission qui m'incombait. J'ai fait de mon mieux; non pas qu'il n'y ait nulle part à reprendre, mais j'ai sauvé du moins beaucoup de recherches et de travaux qui, l'auteur n'étant plus là, risquaient fort de se perdre, et qui n'attendaient que l'imprimerie pour faire l'honneur d'une vie entière consacrée à l'étude. Mais vos reproches me rendent tout triste.

Voyons, que faites-vous, mon cher ami, et qu'avez-vous sur le chantier après ces ravissants dessins que vous m'avez fait voir à notre dernière visite à Versailles?

1. Elle fut acquise par M. A. Dubouché pour le Musée céramique de Limoges.

Figurez-vous que je suis ici dans un pays splendide, véritable tentation de peindre et de vagabonder.

J'ai fait quelques aquarelles. J'y ai pris aussi quelques rhumes, car on ne veut pas se croire en janvier — (nulle part d'ailleurs cette année), — et assis en plein air, le *block* au poing, les pieds dans l'herbe, on se laisse pincer tout de même. Mais pas de cartons, pas de bibelots, pas d'amis à enfoncer dans des échanges savants, ou à griser par des dons princiers. Rien que le travail en silence, ou les coups de chapeau réservés de la plage.

Mais qu'est-ce que je vous dis là, à vous — oublieux ami — qui me croyez à l'atelier, qui ne connaissez ni mon départ ni mon adresse.

Oui, on brûle la vie, — et on marche, on marche, sans s'apercevoir des blessés qui tombent en chemin.

Je ne suis pas bien malade encore, puisque je travaille tout le temps et que je n'ai pas vu un médecin depuis plus d'un an, — mais à Paris, pour être absent, on est mort.

Faites tout de même toutes mes amitiés aux camarades qui se rappellent de moi. Présentez tous mes respectueux hommages à Mme Giacomelli et croyez-moi bien encore votre sincère ami.

J. Jacquemart.

Menton, Maison Fontana, 15 novembre 1877.

Mon cher ami,

Nous voici revenus dans notre camp d'hiver, et à peu près installés. J'avais précédé de quelques jours ma famille, afin de faire préparer le plus urgent, et comme il n'y avait rien de prêt, j'ai attendu, à Marseille, que l'on eût au moins fait les lits et posé les tapis, car l'été tout se met à l'abri. Là, j'ai fait du port une aquarelle qui est, je crois, enlevée. Mais depuis, avec tous les ennuis de tapissiers, de cuisinières aussi, je n'ai rien pu faire. Nous avons renoncé cette fois à emmener de Paris notre bonne, et ce n'est pas sans peine que nous avons pu trouver une artiste mentonnaise avec laquelle on puisse se comprendre. Mais faut-il jamais se plaindre de couleur locale ! On commence à penser à l'exposition de Nice. Le prince Stirbey vient de m'écrire à ce propos. En peut-on dire autant de celle du Trocadéro ?? On dirait qu'on commence plutôt pour celle-là à n'y plus penser. Quel cahot ! quel chaos ! — Mais je m'arrête, n'en ayant jamais dit autant sur des questions aussi écœurantes.

J'ai retardé pourtant mon départ jusqu'au jour des élections. J'ai porté mon vote aux urnes, mon loyer à la propriétaire, mes contributions au receveur ; maintenant, qu'ils s'arrangent !

Mais si ma situation de santé me désintéresse et m'éloigne de tout, ce n'est pas une raison pour ne pas voir avec tristesse tant d'obscurité, tant de doute planer sur tout et paralyser tout effort. C'est le progrès ! Zim la boum, boum, boum !

Ici nous avons un crieur public qui, par une sonnerie de trompe, nous apporte les nouvelles et les annonces de chiens perdus, et ce restant des temps barbares vaut bien le système Havas, dont les dépêches essoufflées sont tout le temps démenties.

Mais le soleil me tape dans l'œil et annonce une splendide journée ; dehors, dehors ! Je prends mon chapeau de paille, je quitte la plume, et je vous serre, mon cher ami, bien de tout cœur les deux mains.

J. Jacquemart.

Menton, Maison Fontana, 7 décembre 1877.

Mon cher Queyroy,

. . . .

Il fait un temps absolument maussade, presque journellement de la pluie et du temps gris. La saison est en retard encore, et par la campagne c'est l'automne en plein. Plantureux, touffus sont les arbres, bruyants et gonflés les torrents; c'est un aspect que je ne connaissais pas, et lorsqu'une brise de mer nettoie le ciel, que le soleil reluit sur toute cette nature lavée à grande eau, c'est étincelant de fraîcheur et d'intensité, vraiment merveilleux. Le lendemain, tout ce brillant décor est éclipsé, la toile est tombée avec la pluie et on est prisonnier chez soi.

Il faut prendre le temps comme il vient, et en attendant que le bleu réglementaire nous permette promenades et études, nous nous reposons de cette saison de Paris vraiment bien laborieuse.

A ce sujet je vous dirai, mon cher ami, que je suis encore bien dépaysé après cette avalanche, cet encombrement d'épreuves à corriger, de mises en pages, de dessins, de gravures, d'objets d'art. Je n'ai plus rien de ce livre [1] qui m'a occupé un an, que l'impatience de savoir comment il sera accueilli; — rien, pas une feuille. Je sais qu'il est en brochage, qu'il est probablement même en librairie déjà : voilà tout. Nous sommes le 7 décembre. C'est vrai qu'il aurait pu être prêt plus tôt, mais quand je pense à la besogne qu'il y avait, je suis content encore d'y être arrivé.

Mais avec quel serrement de cœur je le verrai, ce pauvre livre si longtemps rêvé par mon regretté père, ce livre auquel il travaillait chaque jour et qu'il ne devait pas voir imprimé ! Triste la vie !

. . . .

J. JACQUEMART.

Le 21 janvier 1879.

Mon cher ami,

Ce 21, c'est un gros *mea culpa* qui me résonne au profond de la poitrine, autant que l'auscultation savante d'aucun charlatan. — Votre bonne lettre pourtant, quelle joie elle nous a causée à tous ! Mais voilà, ici tout est alangui — tout traîne. Je voulais vous dire dès le soir combien nous avait fait plaisir votre bon souvenir, il avait fait bien beau, juste avec le nouvel an le soleil est revenu (soleil trompeur !), et j'ai remis au lendemain, un peu las de la promenade, des visites, de ce soleil printanier. C'est le premier verre de l'ivrogne... le premier retard d'une lettre. Mais ce soleil était un faux soleil, que les loueurs de villas et autres agents de location avaient décidé à paraître un jour pour empêcher les étrangers, navrés de décembre, de ses pluies et de ses neiges, à filer plus loin, où ils auraient eu ailleurs pluies, neiges, etc. — Il y en a eu partout. Et alors quand le marasme nous a repris, l'encre, tant les idées étaient noires, est devenue un objet d'horreur, — les lettres un déversoir à notre tristesse du temps. J'ai attendu, et vous m'avez maudit.

1. L'*Histoire du Mobilier*, par Albert Jacquemart.

Les événements que vous m'annonciez, eux, n'ont pas à attendre longtemps, il paraît. Je ne sais encore les personnes dont vous croyez la destitution prochaine, mais le vent souffle de ce côté. Encore une fois, vous ne m'avez fait deviner aucun nom. Mais puisque en haut lieu on laisse tout faire, tout! — changements de personnes importent peu.

Allons à Yedda ou à l'Assommoir! ! — ou mieux, restons chez nous, en famille, — indifférents à ce qui n'est pas la maison.

. . . .

J. JACQUEMART.

Paris, 10 janvier 1879.

Mon cher Queyroy,

L'épreuve que je vous ai mise de côté est là auprès de moi, et dès le jour de votre bonne lettre je voulais vous l'expédier, mais il fallait chercher un carton pour la protéger dans le voyage... et cette recherche d'un carton, au milieu de visites nombreuses, au milieu de travaux que j'ai plus de soucis à terminer en temps opportun, maintenant que jamais. . . . .

Enfin je le tiens, ce carton. Pourtant si je n'étais si en retard, j'en chercherais un autre, il est un peu court. Tous ces détails paraissent d'un puéril! eh bien, pourtant c'est cela qui mange injustement une partie de la vie.

Je suis sûr, d'après votre lettre, que vous avez cru que mes aquarelles de ce voyage étaient encore là, et que je les cachais. La vérité absolue est que cette année je n'ai pu montrer rien de ce que je rapportais, ayant eu la chance de tout voir partir en bloc dès mon arrivée. J'en ai été bien content, mais pourtant je regrette par instant de ne les avoir pas moi-même assez vus, ces dessins qui me rappelleraient qu'il y a des pays où en juin et juillet on a trop de soleil! nous qui sommes constamment sous la pluie!

. . . .

J. JACQUEMART.

Menton, villa San-Benedetto, le 27 décembre 1879.

Mon cher Queyroy,

Je puis donc vous écrire, vous dire tout le plaisir bien vrai que m'a fait votre bonne et si cordiale lettre. « Quel ton d'assurance, » vous dites-vous. Eh mon Dieu! c'est que j'ai en effet une bonne excuse. — Je suis maintenant bien remis, — mais j'étais encore retombé au fond! Un accident au milieu d'un état de santé tout à fait satisfaisant, l'avait encore compromis, et il a fallu patiemment regagner le bord. J'y suis, et il faut bien reconnaître qu'il est hospitalier, que le soleil est doux, l'azur agréable; mais c'est agaçant de ne pouvoir pas plus compter sur rien de stable. Je piochais ferme, j'avais passé un automne excellent, et puis crac, rien ne va plus, omme on dit à Monte-Carlo.

Que je vous félicite, mon cher ami, du succès de votre fils. Que vous devez en être eureux, je le juge d'après le plaisir que nous en avons tous éprouvé. Certes, vous

avez raison en pensant que le droit et l'honneur de servir sa patrie n'ont rien à perdre en étant pris en main par des jeunes gens instruits, bien élevés, faits aux devoirs et aux traditions de la famille. Le fils de Giacomelli officier, celui de Bonnaffé, marin, tant d'autres, — et il y a là une espérance et une consolation pour l'avenir. Quand on parle vrai, on risque bien un peu d'abord d'être Prudhomme et de paraître rabâcher. — M. Prudhomme ! Eh bien ! au fond, notre mal, en France, c'est de ne pas l'être assez. — Rire de tout et laisser faire, ça n'a rien déjà de si malin. . . . . . .

. . . .

J. JACQUEMART.

Mon cher Queyroy,

C'est encore de Menton que je vous écris, de ce Menton contre qui on maugrée tant de fois, et qui pourtant retient et retient tant. Comme je comprends la vie paisible des heureuses gens qui s'y bâtissent un bon nid et s'y laissent vivre tranquillement! Et pourtant quand il m'arrive, comme dernièrement, d'avoir besoin de quelques trois, quatre jours de repos, la tristesse mortelle me prend, et j'ai des envies folles de tout jeter dans les malles et de partir. — C'est si intolérable la situation qui m'est faite ! Je ne souffre pas, j'ai une activité de volonté plus vive peut-être que jamais, et avec ça une telle indigence de respiration que la fatigue corporelle est au bout de tout effort un peu prolongé. — Il faut dire que nous avons eu des temps lourds et orageux, très peu favorables, au contraire bien énervants. Nous avons été jusqu'au tremblement de terre, tant le fluide électrique régnait dans nos parages. A une heure dix minutes, l'autre nuit on a été réveillé et presque jeté hors du lit ; mon transparent s'est fendu dans ma chambre par suite de la vibration.

Je reprends ma lettre interrompue non par un tremblement de terre, mais par une visite qui pourrait éveiller aussi des idées de bruit, M. Armstrong, non l'inventeur des canons, mais le peintre anglais.

Aujourd'hui il fait meilleur et je suis aussi d'humeur moins sévère, — mais si ce n'était pas à ses bons amis qu'on confie les heures de tristesse, à qui serait-ce ?

. . . .

J. JACQUEMART.

Mai 1880.

Mon cher ami,

C'est pourtant vrai que votre lettre n'était pas gaie, et je l'avoue, je me suis cassé la tête à me demander qu'est-ce que j'avais bien pu vous écrire sur mon état de santé pour que vous l'ayez pris si en noir. Mais loin de m'en affecter, je vous en sais gré, car je vois là la meilleure preuve de votre attachement. Et sur le chapitre des amitiés, je suis d'une sensibilité de sensitive, comme vous disiez. L'éloignement prolongé et renouvelé chaque hiver ne m'efface en aucune façon le souvenir de tous les camarades d'autrefois, — seulement cette intimité qui n'est presque plus que de correspondance a quelque chose d'incomplet qui énerve.

Le château des cœurs eût peut-être été un grand succès, avec beaucoup de gaz à

la porte et très peu de gaze sur les actrices, avec toute la bonne humeur d'une salle réunie là pour s'amuser, et le Jablochkoff et les cuivres!! mais non, une féerie sur le papier, — la camaraderie sur le papier, — le Salon sur le papier, — les bonnes poignées de main sur le papier! — N'y a-t-il pas là de quoi rendre le meilleur garçon du monde un peu nerveux, un peu chagrin? Voilà une bonne partie non pas de mon mal qui n'est malheureusement que trop vrai, — car sans cela je ne m'en ferais pas l'esclave, — mais une bonne partie de ma tristesse des jours gris. Et c'est notre lot en ce moment.

. . . .

J. Jacquemart.

21, avenue de la Grande-Armée, le 7 juin 1880.

Mon cher ami,

Ah! vous dites bien : un fichu mois de juin! J'arrive sur la foi des traités m'attendant à trouver un temps supportable, quelque chose qui me repose des jours de trop grande chaleur qui commençaient à se succéder à Menton au point de devenir dangereux.... m'attendant à trouver un temps doux et aimable, bleu tendre, dirais-je. Rien du tout : une pluie froide et continuelle. Alors, à peine débarqué, la bronchite est revenue et me voilà, comme un enrhumé vulgaire, retenu à la chambre avec un châle sur les genoux et mes pantoufles près du feu.

Vous jugez si je bougonne! A 200 lieues on fait ses affaires avec la poste, mais là, tout abruti par le rhume, je n'ai que tout juste le courage de vous écrire à vous, qui m'avez écrit une si gentille lettre pour mon arrivée.

Je suis bien charmé que votre ami ait trouvé à son goût les deux aquarelles que vous me dites. Il n'a pas eu la main malheureuse *ni mauvais conseiller*, si, comme je comprends, il les a acquises ; car je les aimais beaucoup. Il a d'autant mieux fait que c'est peu nombreux, allez, ce que j'ai pu rapporter.

Le bon accueil qu'on me fait, comme peintre, fait bien rager le mal portant que je suis. Que de temps sottement perdu!

. . . .

Bien sincèrement et cordialement à vous,

J. Jacquemart.

Paris, ce 30 juin 1880.

. . . .

Il commence à faire très chaud. Non plus cette belle chaleur du Midi qui illumine le ciel, mais une chaleur de four et de pot-au-feu avec ciel gris et pas d'air. Pourtant depuis hier je travaille à la campagne autour de Paris.

En rangeant des tiroirs je retrouve un petit bibelot que j'avais pincé à votre intention et que le courant des choses m'avait fait oublier. C'est peu de chose, mais enfin c'est bien d'origine. Pâte tendre de Saint-Cloud ; fourchette et couteau. C'est un petit

souvenir, pas indigne de votre collection et qui, au milieu du fatras italien ou pseudo-italien que l'on rencontre là-bas m'avait fait plaisir à dénicher.

. . . . .

Votre dévoué et sincère ami,

J. JACQUEMART.

Toute correspondance cesse à cette date.

Cette lettre de Jules Jacquemart rappelle à notre mémoire son dernier effort de travail, sa dernière heure d'enthousiasme, son dernier souffle de vie. Après l'aquarelle peinte d'une main tremblante de fièvre sur les bords de la Seine, à Neuilly, après ce pâle et triste sourire mis dans un billet à un ami, il n'y a plus rien qu'une longue agonie de trois mois qui n'épargna au pauvre et cher artiste aucune des souffrances morales de celui qui se voit mourir dans la force de l'âge, à l'apogée du talent.

LOUIS GONSE.



UN POLYPTYQUE

D'ANTONELLO DE MESSINE



En publiant quelques notes de voyage sur une œuvre authentique et peu connue d'Antonello de Messine, nous ne prétendons ni révéler un chef-d'œuvre ni débrouiller l'histoire encore un peu légendaire de l'introduction de la pratique de la peinture à l'huile en Italie. Notre prétention n'est autre que de décrire les cinq panneaux que possède le Musée de Messine, et de fournir ainsi un document, négatif il est vrai, à ceux qui seraient tentés d'écrire cette histoire. Pour ceux-là, ce que nous allons dire se réduira à ceci : c'est qu'en l'année 1473 Antonello peignait encore à la détrempe sur fond d'or.

Sans la courte inscription, imitant une écriture tracée à la plume sur un petit morceau de papier, qui nous donne cette date et le nom de celui qui les a peints, comme sur le portrait du Musée du Louvre, on n'accorderait qu'une médiocre attention aux panneaux de Messine. On se croirait en présence de l'œuvre de quelque peintre inconnu du xv[e] siècle, comme on en voit tant dans les églises et dans les musées d'Italie, se rattachant plutôt à l'école vénitienne qu'à toute autre.

Ils formaient jadis, dans l'église de San-Gregorio à Messine, pour laquelle ils avaient été peints, un de ces rétables à compartiments encadrés, suivant l'habitude, dans un motif d'architecture dorée; mais aujourd'hui ils sont séparés et chacun est limité par une moulure de bois doré relativement moderne.

Il est possible qu'il y en ait eu davantage, car il nous semblerait assez difficile de

reconstituer un ensemble avec ce qui existe aujourd'hui, et nous ne croyons pas qu'aucun des panneaux ait été rogné. En tout cas, aucun n'était mobile et ne formait volet à la façon flamande, car tous sont bruts sur leur revers.

Ils sont rangés tous les cinq à la file et représentent : celui du centre, la *Vierge et l'Enfant Jésus;* ceux des côtés, qui certainement en dépendaient, *Saint Grégoire* et *Saint Benoît;* ceux des extrémités, l'*Annonciation.*

La *Vierge et l'Enfant Jésus,* panneau formé de deux planches. H. $1^m,29$; L. $0^m,77$. Petite nature. La Vierge est assise sur un trône très simple, d'un ton verdâtre, à dossier, à dais vert et à coussin rouge. Sur sa tête nue, coiffée de cheveux châtain blond tombant sur les épaules, deux anges tout petits posent en volant une couronne de roses. Celui de sa droite, vêtu d'une robe blanche; celui de sa gauche, d'une robe rose; tous deux sont munis d'ailes aiguës de couleur changeante.

Elle porte deux robes : celle de dessous, qui dégage le haut de la poitrine, est de brocart d'or sur pourpre; celle de dessus, fendue jusqu'à la ceinture, tombe librement des épaules sans être ajustée autre part qu'aux manches, qui sont étroites, et se répand sur les pieds en plis abondants, d'un rose vif passant au jaune dans la lumière.

Par dessus le tout est posé un ample manteau ramené sur les genoux, d'un vert foncé, frangé et brodé de branchages d'or, doublé d'un vert plus clair.

L'Enfant Jésus est assis sur le genou droit de la Vierge, qui le soutient de la droite en interposant un pan de son manteau entre sa main et le corps nu de son fils. Un disque non croiséte, contre les habitudes constantes du Nord, mais orné de dessins brunis, lui sert de nimbe, derrière sa chevelure plus blonde que celle de la Vierge. En vrai Sicilien qui craint le mauvais œil, il porte au cou une branche et deux perles de corail suspendues à un fil. Il tient de la gauche une pomme appuyée sur sa cuisse et tend la droite vers la gauche de la Vierge, qui lui offre quelques cerises. Tous deux, d'ailleurs, portent leur attention ailleurs, regardant vers la gauche, — leur droite, — un donateur, peut-être.

Sous le groupe s'étendent deux degrés blancs, le supérieur étant arrondi au centre en un demi-cercle, sur lequel est jeté un rosaire à grains verts enfilés sur un cordonnet rouge. Un mur vert sombre monte au fond jusqu'à la hauteur du siège, et un arc du même vert, qui s'arrondit dans le haut, circonscrit le fond qui est d'or.

Sur la contre-marche inférieure, un petit morceau de papier figuré avec un pli longitudinal et deux plis transversaux, comme celui du Louvre, porte l'inscription suivante en lettres cursives, absolument de la même main que sur le *Portrait d'Homme,* du Louvre.

Ano dni m cccc sectuagesimo tercio
antonellus messanesis me pinxit

L'*A* majuscule de *Anno* est identique avec celui d'*Antonellus* de l'inscription du Louvre.

Septuagesimo est écrit par un *c* en place du *p.*

Bien que nous ayons dessiné de notre mieux l'inscription de Messine, nous n'oserions la donner comme étant un fac-similé absolu.

Saint Grégoire, panneau d'une planche et demie. H. $1^{m},21$; L. $0^{m},60$. Petite nature. Vieux, sans barbe ni cheveux, debout, tourné vers la droite, — sa gauche, — en vêtements pontificaux et bénissant. Tiare blanche à trois couronnes d'or, se détachant sur un nimbe d'or qui se distingue du fond par un travail fait au brunissoir. Chasuble en brocart d'or très riche sur fond pourpre peu apparent, doublé de vert, à orfroi bleu verdâtre en forme de croix sur le devant. Amict blanc à orfroi noir (?), agrémenté de dessins d'or. Manipule rouge, gants blancs, crosse d'or nouée sous le



FRAGMENT DU PANNEAU DE LA VIERGE ET DE L'ENFANT JÉSUS

Par Antonello de Messine (Musée de Messine).

bouton d'un *sudarium* en linge blanc transparent. Tunique gris vert, peu visible et restaurée. Aube blanche, verte dans l'ombre. Chaussures à bout rond de couleur noir verdâtre. Dans le bas, qui est en très mauvais état, à gauche, un écu en partie oblitéré « de gueules à la fasce d'or chargée de màcles », dont trois seules sont visibles.

Arc vert dans le haut, fond d'or.

Saint Benoit, panneau d'une planche et demie. H. $1^{m},21$; L. $0^{m},60$. Petite nature. Debout, tourné à gauche, — sa droite, — et faisant pendant au saint Grégoire. Vieux, à barbe grise, coiffé d'une mitre blanche à orfrois décorés de pierres.

Robe noir verdâtre, dont le capuchon est rabattu sur une chape en brocart d'or et de pourpre doublée de vert, maintenue par un large ruban sur la poitrine. Robe de dessous blanche apparaissant dans le bas et aux manches qui sont larges. Chaussures à bout rond de couleur jaune.

Mains nues, tenant : la droite, un livre ouvert; la gauche, une crosse simple à *sudarium*.

Dans le bas, à gauche, le bout du manteau de la Vierge, le prolongement des marches et du mur du fond.

Arc vert dans le haut, fond d'or.

L'*Annonciation*, en deux panneaux faits chacun d'une planche et demie. Chacun : H. 0m,64; L. 0m,62. Figures à mi-corps, de grandeur naturelle.



ANGE BÉNISSANT, FRAGMENT D'UN PANNEAU

Par Antonello de Messine (Musée de Messine).

Panneau de droite : la Vierge, nimbée, tête nue; de trois quarts inclinée vers la gauche, les deux mains croisées sur la poitrine, couverte d'une robe de couleur rose vif, dégageant le cou. Manteau vert doublé de vert pâle, orné de fleurs d'or, posé derrière la tête et tombant sur les épaules. Un pupitre gris rose, vu en dessous, porte un livre ouvert vu en dessus. A côté de tiges d'œillet rouge, trois autres livres à reliure rouge sont posés en avant sur un petit mur d'appui. La Vierge, dont la tête a subi des retouches, semblerait debout plutôt qu'assise sur un siège, dont on n'aperçoit que le dais, qui est très mutilé. Fond d'or.

Panneau de gauche. L'Ange nimbé, à longs cheveux roux, de profil à droite, bénissant à la latine de la main droite, qui est seule visible.

Manteau à plis cassés, rose, à larges lumières jaunes; grandes ailes du même ton à leur naissance, passant au rouge, puis au vert dans les grandes plumes. Robe, dont on n'aperçoit que la manche, verte à revers d'un vert plus clair. Tige verte de lis (?). Mur d'appui et mur en arrière, fond d'or.

Les peintures que nous venons de décrire sont exécutées à la détrempe sur panneaux de bois résineux, très épais, recouverts d'une couche de préparation blanche. Une bande de toile est collée sur les joints, ainsi qu'on peut le voir sous une écaillure du *Saint Grégoire*.

L'usure permet de reconnaître de place en place une couche de peinture verte qui recouvre la préparation blanche. C'est elle qui donne les ombres des carnations glacées de rose dans la demi-teinte et rehaussées de hachures claires très fines dans les lumières. Ces rehauts presque blancs sont très visibles, non seulement sur les carnations, mais encore pour éclairer les chevelures par des traits excessivement déliés ainsi que sur les vêtements.

Ce procédé est le même que celui que l'on peut analyser sur les peintures florentines du XIVe et du XVe siècle; mais Antonello nous semble l'employer d'une façon plus dissimulée et avec plus de finesse.

Les airs de tête ne sont pas florentins, pas plus que ne l'est le dessin. Les têtes de la Vierge et de l'Enfant Jésus sont pleines, un peu rondes, et se rapprochent plus de celles de l'école vénitienne que de toute autre. Mais celles des deux saints sont prises sur nature.

Le *Saint Grégoire,* absolument glabre, est un admirable portrait.

Les mains sont longues avec des doigts très effilés.

Si l'on a lu avec attention le minutieux procès-verbal qui précède, on a dû remarquer l'emploi presque exclusif des colorations rouges et vertes, très atténuées en général et d'un ton sombre très particulier.

Si particulier même qu'il nous a servi à authentiquer la Tête d'homme couronnée de pampres, du Musée municipal de Milan, que d'autres qualités ont fait très justement attribuer à Antonello. Bien que cette peinture soit exécutée à l'huile, les tons de la draperie verte, doublée de rose, qui recouvre l'épaule du personnage, rappellent absolument le contraste de ceux des panneaux de Messine.

Ces derniers sont datés de 1473, deux années avant le portrait du Louvre, qui est de 1475. Ils sont peints par l'ancien procédé à la détrempe; le portrait du Louvre est peint à l'huile. Est-ce entre les deux dates qu'il faut placer l'étude faite par Antonello des procédés nouveaux, depuis longtemps déjà pratiqués par les peintres flamands ?

Si ce sont les peintres vénitiens qui en ont les premiers profité, est-ce qu'il ne travaillait déjà pas au milieu d'eux, ainsi que semble le prouver le polyptyque du Musée de Messine?

L'histoire de l'ancienne école primitive de Naples, à laquelle on rattache Antonello, nous semble fort peu claire, et nous avouons n'avoir pu rien y démêler dans le Musée de Naples, où les influences les plus contraires semblent dominer dans les peintures qu'on y attribue aux anciens artistes du XVe siècle.

ALFRED DARCEL.

LE

MUSÉE IMPÉRIAL ET ROYAL DU BELVÉDÈRE

A VIENNE

CENT EAUX-FORTES DE WILLIAM UNGER AVEC TEXTE DU PROFESSEUR CHARLES DE LUTZOW

Vienne, H. O. Miethke, éditeur.



RACE à l'initiative intelligente du comte François Folliot de Crenneville, grand chambellan de Sa Majesté Apostolique et surintendant des Beaux-Arts, grâce aux publications de la *Gesellschaft für vervielfæstgende Kunst* (Société de gravure) à Vienne, l'eau-forte, qui était presque complètement délaissée en Autriche, a eu un nouveau regain de popularité dans ce pays. Depuis dix ans, l'eau-forte a contribué à de nombreuses publications artistiques qui sont très estimées parmi les amateurs autrichiens et allemands, et M. Miethke, éditeur aussi intelligent qu'amateur des beaux-arts, a pu risquer, il y a quatre ans déjà, une vaste entreprise artistique basée sur l'eau-forte. Il s'agit de la reproduction d'une centaine des plus importants tableaux du Musée Impérial et Royal du Belvédère à Vienne, qui était confiée à M. William Unger, professeur de gravure à l'eau-forte à l'École supérieure des beaux-arts appliqués à l'industrie, à Vienne. L'œuvre de M. Unger est assez connu en France pour que nous puissions nous passer d'une présentation de cet excellent aquafortiste et nous devons pourtant constater que la pointe de M. Unger n'avait pas encore fait preuve d'une pareille souplesse et d'une telle vigueur. Dans sa publication du Musée du Belvédère, l'aquafortiste ne pouvait se borner à des tableaux qui convenaient sous tous les rapports aux qualités habituelles de sa pointe et à la direction que son talent avait prise ; il était, au contraire, forcé de s'accommoder à toutes les écoles de la peinture ancienne dans tous les pays, même à celles qui auparavant n'avaient pas paru sourire à son talent. Comme cette publication est assez avancée, — sur les 25 livraisons à quatre épreuves chacune qui doivent la former, 16 ont paru à l'heure qu'il est, — nous pouvons juger de sa valeur et affirmer



Amberger pinx. W. Unger sculp.

PORTRAIT D'HOMME.
Galerie du Belvédère à Vienne.

Gazette des Beaux Arts. Imp. Cadart

que M. Unger a réussi à interpréter *in black and white* les écoles diverses avec un bonheur presque égal. Dans la série de soixante grandes eaux-fortes qui est devant nous, on doit surtout admirer le fameux *Ecce homo*, la *Vierge aux cerises*, et plusieurs splendides portraits du Titien, la *Vénitienne* du vieux Palma, le *Ganymède* et la *Io* du Corrège, une *Madone* de Véronèse, deux portraits de Tintoret et plusieurs autres reproductions d'après les maîtres italiens. Deux portraits d'après Holbein sont également réussis, quant à l'imitation consciencieuse de la manière de cet artiste, notamment de son modelé, quoiqu'on doive convenir que ces tableaux appartiennent plutôt au domaine du burin. Il en est de même avec le *Portrait de l'Empereur Maximilien*, par Dürer. L'eau-forte d'après le *Portrait d'un inconnu* du célèbre portraitiste d'Augsbourg, Christophe Amberger, que l'éditeur M. Miethke a gracieusement mis à notre disposition pour illustrer notre petit article, donnera aux lecteurs de la *Gazette* une juste idée de l'excellente manière dans laquelle l'aquafortiste a traité les portraits de l'école allemande. En traduisant les œuvres des coloristes hollandais, M. Unger se sent sur son propre terrain. Aucun autre aquafortiste n'a trouvé une note plus juste, plus forte et plus harmonieuse pour rendre les merveilleux effets de couleur que ces écoles ont inventés ; les portraits du grand magicien Rembrandt, les scènes scabreuses du gaillard compère Jan Steen, les paysages délicieux d'Hobbema, les peintures délicates et raffinées de Frans van Mieris et les airs rustiques que nous trouvons dans les tableaux du vieux Pieter Breughel ou du jeune Téniers renaissent dans tout l'éclat de leur riche coloris sous la pointe souple et spirituelle de M. Unger.

Le grand maître anversois et son école lui ont également fourni les sujets de plusieurs eaux-fortes d'une rare perfection. Nous nous bornons à citer parmi elles les trois gravures d'après le fameux triptyque de Saint-Ildephonse, que Rubens avait peint, sur l'ordre des Archiducs, presque immédiatement après son retour d'Italie; l'eau-forte d'après le *Saint Ambroise et l'empereur Théodose*, peinture admirable de Rubens, qui est connue par la fameuse gravure au burin de Schmutzer; plusieurs portraits d'après Van Dyck, et la spirituelle eau-forte d'après le grand et vigoureux tableau, le *Roi boit*, de Jordaens.

Le texte de cet ouvrage, auquel M. le professeur Charles de Lutzow a consacré toutes les ressources de son érudition et toute la remarquable élégance de son style, est orné d'une grande quantité de petites reproductions à l'eau-forte que M. Unger a gravées d'après les tableaux moins importants du Musée, avec une visible prédilection, et auxquelles il a apporté autant de soin qu'aux grandes gravures. Souvent, ces miniatures sont de vrais tour de force et rendent les originaux avec une extrême délicatesse et un raffinement qui font la joie des amateurs. Les bibliophiles n'auront, du reste, rien à reprocher à cette publication, que l'éditeur, M. Miethke, a soignée dans les moindres détails. C'est un bel ouvrage qui se recommande non seulement aux amateurs des beaux-arts, mais aussi à ceux qui se soucient plus de la prestance d'un livre que de ce qu'il contient.

OSCAR BERGGRUEN.

LE MUSÉE DE BESANÇON

ET

LA DÉPOSITION DE CROIX DU BRONZINO

I

Le musée d'art de Besançon, créé en 1834 et ouvert en 1843, a eu pour noyau primitif quelques épaves de la nombreuse collection d'œuvres d'art que les Granvelle avaient envoyée dans le pays de leurs origines. Lorsque ce bel ensemble fut dispersé vers la fin du XVII[e] siècle, l'abbé Jean-Baptiste Boisot acheta, en même temps que la correspondance du cardinal de Granvelle, quelques tableaux qu'il réunit à sa bibliothèque, puis légua celle-ci, en 1694, au public studieux de la ville de Besançon[1]. Quatre morceaux de cette provenance sont particulièrement remarquables : un portrait sur toile de Nicolas Perrenot de Granvelle, garde des sceaux de Charles-Quint, peint par le Titien, probablement en 1548 ; un portrait en buste du cardinal de Granvelle, peint de grandeur naturelle, sur cuivre, par le Gaëtano ; deux admirables portraits sur bois de l'ambassadeur Simon Renard et de Jeanne Lullier, sa femme, peints en 1553 et 1557, par Antonio Moro.

A ces œuvres d'art la Révolution française permit de joindre deux retables d'autel, qui témoignent également des goûts artistiques de la famille Granvelle. L'un de ces retables appartenait à la chapelle intérieure du palais que le garde des sceaux de Charles-Quint s'était fait construire à Besançon : c'est un triptyque qui, étant ouvert, représente la Vierge douloureuse entre le prophète Jérémie et l'évangéliste saint Luc ; ces deux figures masculines, du plus beau style allemand, sont réellement dignes d'Albert Dürer, à qui la tradition attribue le tableau. L'autre retable, enlevé à la chapelle funéraire des Granvelle, porte ces mots comme signature : OPERA DEL BRONZINO FIORENTINO ; c'est la *Déposition de Croix,* dont le présent article a pour objet d'esquisser l'histoire.

D'un tout autre caractère est la série des tableaux et dessins légués à la ville de

1. Voy. A. Castan, *Monographie du palais Granvelle à Besançon,* dans les *Mémoires lus à la Sorbonne* (archéologie), 1866 ; — Lancrenon et Castan, *Catalogue des musées de Besançon,* 6[e] édition, 1879 ; — A. Castan, *Besançon et ses environs,* 1880 : articles *Musées* et *Bibliothèque publique.*

Besançon, en 1819, par Pierre-Adrien Paris, architecte du roi Louis XVI et plus tard directeur de l'Académie de France à Rome. L'art français du XVIIIe siècle est ici représenté par une centaine de petits chefs-d'œuvre, et la digne autant qu'aimable figure du collectionneur, peinte par Hortense Lescot (Mme Haudebourt), semble faire les honneurs de toutes ces merveilles. Les plus précieuses de celles-ci avaient été acquises, en 1786, à la vente du cabinet formé par le receveur général Bergeret, ce Mécène de Fragonard, que nous avons là si spirituellement peint en déshabillé blanc du matin, par François-André Vincent. Bergeret fut l'heureux possesseur de ces neuf cartons de scènes chinoises, composées par Boucher, en 1742, pour la manufacture des tapisseries de Beauvais, et c'est au voyage de Rome qu'il fit faire à Fragonard, en 1773 et 1774, que l'on doit une bonne partie de nos dessins de cet artiste. Ces dessins sont au nombre de trente-cinq; la plupart représentent des jardins d'Italie crayonnés à la sanguine. Avec eux rivalisent onze dessins analogues d'Hubert Robert et six charmantes aquarelles, d'après Rome et Naples, par Nicolas Pérignon. L'architecte Paris, l'un des premiers dessinateurs de son temps, a quelques aquarelles et lavis au musée de Besançon; mais le principal groupe de ses dessins est à la bibliothèque de cette ville, sous forme d'un recueil en neuf volumes in-folio, ayant pour titre : *Études d'architecture*. Il avait acquis à Rome des marbres sculptés, des bronzes et des inscriptions antiques[1], mais aussi d'intéressantes productions contemporaines : de ce nombre est une frise de près de quatre mètres de long, sur laquelle le peintre Jean Barbault a pittoresquement retracé la mascarade que les pensionnaires de l'Académie de France organisèrent le 21 février 1751, à l'occasion de l'arrivée du marquis de Marigny, surintendant des Beaux-Arts.

Depuis son installation, le musée a reçu nombre de dons ou legs d'objets d'art. Les meilleures de ces aubaines consistent en portraits. Nous citerons : la famille Boutin de Diencourt exécutant un concert, neuf figures en pied, par Largillière; le peintre Donat Nonotte, créateur de l'école de dessin de Lyon, et sa femme, deux ouvrages distingués de cet artiste; le général du génie Baudrand, par Ary Scheffer.

Tout musée de province a ses productions locales, qu'il serait toujours impoli et quelquefois injuste de dédaigner absolument. Ici l'injustice serait criante, car les deux artistes qui organisèrent à Besançon l'enseignement du dessin, en 1774, ont au musée de cette ville des œuvres d'une réelle valeur. Nous voulons parler des portraits, si puissants de relief et si frappants de ressemblance, que le peintre suisse Melchior Wyrsch peignit à Besançon; comme aussi des petits modèles en terre cuite de la plupart des ouvrages d'un statuaire de haute originalité, le bisontin Luc Breton, auteur d'une Pietà et de deux Anges adorateurs que l'on admire dans les églises de sa ville natale. Nous pourrions encore rattacher à cette même catégorie les portraits réalistes et les groupes populaires du *Le Nain* de la Franche-Comté, le peintre Gresly, dont Caylus appréciait la triviale sincérité.

Comme dons de l'État, le musée a reçu quelques toiles des coloristes distingués de la période moderne : la *Mort de Léonard de Vinci*, par M. Jean Gigoux, et les *Noces de Gamache*, par M. Henri Baron, l'un et l'autre nés à Besançon.

En attendant que la municipalité de Besançon donne suite à son projet de loger au palais Granvelle les collections artistiques de la ville, celles-ci demeurent installées

1. Ce bel ensemble occupe le centre d'une vitrine d'honneur dans la salle d'archéologie des musées de Besançon.

dans cinq belles salles du pourtour de la halle aux blés. La place d'honneur de la principale salle est occupée, comme de raison, par la *Déposition de Croix* du Bronzino.

II.

Cette page de grande peinture est d'un dessin magistral : sa couleur, un peu froide, a pour note dominante le bleu d'outremer, dont Bronzino se faisait un luxe d'abuser[1].

Avant d'appartenir aux Granvelle, ce tableau fut possédé par les Médicis. Vasari en témoigne dans sa *Notice sur le Bronzino,* à propos de l'oratoire que le duc de Florence, Cosme de Médicis, avait fait organiser dans le palais de la Seigneurie, pour sa femme Éléonore de Tolède. « Sur le tableau d'autel de cet oratoire était peint à l'huile un Christ descendu de la Croix et reposant sur le giron de sa Mère; mais ce tableau fut déplacé par ordre du duc Cosme pour être envoyé, comme un cadeau rarissime, à Granvelle, l'homme le plus considérable qui fût alors dans l'entourage de l'empereur Charles-Quint. Pour remplacer ce tableau, l'artiste lui-même en a fait une répétition que l'on a mise sur l'autel entre deux peintures, non moins belles, qui représentent d'une part l'ange Gabriel et de l'autre la Vierge recevant l'Annonciation. Au lieu de ces deux panneaux, à l'époque où le retable primitif fut enlevé, on voyait un saint Jean-Baptiste et un saint Cosme: ceux-ci furent mis en garde-robe, lorsque la duchesse, ayant désiré d'autres sujets, fit faire les deux nouvelles peintures accessoires[2]. »

Le second exemplaire du retable, ainsi que les deux panneaux représentant ensemble l'*Annonciation de la Vierge,* sont au musée des Offices, à Florence[3]. J'ai pu récemment les y examiner, et je me suis attaché à comparer la Déposition de Croix que possède Florence avec le même tableau de première facture qui appartient à la ville de Besançon. Le résultat de cette comparaison est tout à l'avantage du morceau qui nous a été légué par les Granvelle. Ici, pour me servir des expressions de M. Paul Mantz, « le dessin, très simple en apparence, est serré et fort; le modelé est rigoureusement exact dans ses abréviations savantes[4]. » Au contraire, dans la répétition de Florence, le dessin manque de largeur et de hardiesse, le modelé est d'une complication qui le rend grêle; tous les détails trahissent l'indécision et le tâtonnement; la coloration est creuse, et l'outremer a été tellement ménagé que la Vierge est habillée de gris. Vasari qualifie néanmoins cette répétition de « très belle peinture et digne d'un tel lieu, » c'est-à-dire du palais des Médicis. Ce jugement ne semble pas avoir été ratifié par nos contemporains, car la *Déposition de Croix* du musée des Offices est à peine remarquée dans une salle que l'on a dédiée au Barroccio. Le prototype que possède Besançon n'aurait certes pas été à ce point dédaigné, et Florence même l'aurait classé parmi les œuvres importantes du Bronzino. A quoi tient cette différence de valeur entre ces deux exemplaires originaux de la même composition? C'est ce que j'essayerai d'expliquer au moyen de documents recueillis à Florence et à Besançon sur chacun de ces exemplaires.

1. Le tableau mesure 2m,68 de haut., 1m,73 de large; il est cintré dans sa partie supérieure.

2. VASARI, *Vite*, édit. *Le Monnier*, 1857, t. XIII, p. 162-163.

3. *Déposition de Croix*, n. 158; *Annonciation de la Vierge*, n. 52 et 54. Ces deux derniers morceaux ont été gravés par F. POLETTI, pour la *Galerie de Florence* publiée avec un texte français d'Alex. DUMAS; 1841 et ann. suiv., pl. LXXIV, *b.*

4. *Hist. des peintres : École florentine*, par Ch. BLANC et Paul MANTZ; *Le Bronzino*, par Paul MANTZ.



A. Walker del

LA DÉPOSITION DE CROIX, PAR LE BRONZINO

(Musée de Besançon.)

III.

Par une dépêche en date du 12 août 1545[1], Cosme de Médicis, duc de Florence, envoyait à son majordome l'ordre de presser l'exécution du cadre de la peinture que le Bronzino venait d'exécuter pour l'oratoire de la duchesse, afin que ce tableau pût être expédié à Besançon, à M. de Granvelle, pour la décoration d'une chapelle que ce seigneur avait fait nouvellement construire.

La réponse du majordome, adressée le même jour au secrétaire du prince, disait que l'encadrement du tableau marchait bon train, et qu'il s'achèverait de telle sorte que la rapidité du travail ne nuirait en rien à sa perfection.

Dix jours plus tard, le 22 août 1545, le Bronzino, dans une lettre écrite au majordome, racontait que le duc de Florence l'avait entretenu de l'envoi de son tableau à M. de Granvelle et de la question de remplacer cette peinture pour l'oratoire de la duchesse. Le Bronzino aurait eu l'idée de créer un nouvel ouvrage; mais le duc l'en avait détourné en lui disant : « Je veux une peinture identique à la première, sans la souhaiter plus belle ! » Cependant le prince désirait que son peintre n'entreprît cette reproduction qu'après achèvement d'un portrait commencé [2].

D'ajournement en ajournement, huit années s'écoulèrent avant que le Bronzino pût se mettre à l'œuvre pour répéter sa *Déposition de Croix*. Cette circonstance était indiquée par Vasari [3]; mais elle se trouve positivement affirmée par un article des comptes de la garde-robe du duc de Florence, pour le mois de septembre 1553, article qui est ainsi conçu :

« Deux onces de bleu d'outremer confiées à maître Bronzino, peintre, pour le tableau de la chapelle de la duchesse, par ordre de son Excellence [4].

Le tableau original ayant été envoyé à Besançon, l'auteur n'eut sous les yeux, pour le reproduire huit ans après, que sa maquette et des études partielles. On comprend ainsi l'indécision que trahissent la plupart des détails de la répétition florentine. Cette circonstance seule peut également expliquer comment la signature de l'artiste n'est pas absolument la même dans les deux exemplaires : en effet, l'adjectif FIORENTINO qui suit le nom du peintre est tracé en toutes lettres sur le tableau de Besançon, tandis qu'il affecte la forme abrégée FIOR. au bas de la reproduction qui appartient au

1. Les lettres concernant notre tableau, qui se trouvent à l'*Archivio di Stato* de Florence, m'ont été indiquées et communiquées avec le plus gracieux empressement par M. Gaëtano MILANESI, l'éminent commentateur de Vasari.

2. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti*, t. II, p. 330-331.

3. « In questo medesimo tempo, fece la tavola che in palazzo fu messa nella cappella onde era stata levata quella che fu mandata a Granvela, che certo è pittura bellissima e degna di quel luogo. » (VASARI, *Vite*, édit. *Le Monnier*, 1857, t. XIII, p. 165.) En tenant compte de la place qu'occupe ce passage dans la biographie du Bronzino, il est clair que Vasari indique le second exemplaire de la *Déposition de Croix*, comme ayant été contemporain de la *Résurrection*, peinte par le même artiste, et comme ayant suivi de près la production du *Jésus aux Limbes*. Or, le *Jésus aux Limbes* a été daté par son auteur et on y lit le millésime 1552. Donc, si Vasari affirme que la répétition florentine du tableau qui nous occupe est légèrement postérieure à une œuvre datée de 1552, il déclare implicitement que cette répétition appartient à l'année 1553, et il est ainsi d'accord avec l'article que nous allons citer des comptes de la garde-robe du duc de Florence.

4. « Onci due d'azzuro oltramarino consegnato a maestro Bronzino, pittore, disse per la tavola della cappella della duchessa, con ordine di Sua Eccellenza. » (*Conti della Guardaroba del duca Cosimo :* settembre 1553, lib. k. 27, p. 65; *Archivio del Palazzo Pitti in Firenze.*) — Je dois la communication de ce passage à M. le chevalier Ferdinand SOLDI, archiviste de S. M. au palais Pitti.

musée des Offices ; et pourtant les deux signatures occupent identiquement la même place dans l'un et dans l'autre des deux tableaux.

Il résulte des indications qui précèdent que la *Déposition de Croix* du musée de Besançon fut achevée dans le courant du mois de juillet de l'année 1545, et que sa supériorité sur son analogue de Florence s'explique par les huit années qui s'écoulèrent entre le départ de l'original et la production du second exemplaire.

IV.

Nicolas Perrenot de Granvelle, garde des sceaux et principal ministre de l'empereur Charles-Quint, avait, comme beaucoup d'autres hommes supérieurs, éprouvé la tentation d'être quelque peu prophète dans le pays de ses origines. Il était né dans la petite ville d'Ornans, d'un père qui exerçait le notariat, mais avait eu au moins un maréchal ferrant parmi ses aïeux. Lui-même s'était marié à Besançon, en 1513, avec Nicole Bonvalot, qui lui avait apporté quelque fortune et un rare dévouement. Sur quinze enfants issus de son mariage, dix étaient nés dans cette ville libre qui se gouvernait à la façon des républiques italiennes. Or il importait grandement au souverain de la Franche-Comté que la république bisontine vécût en communion de principes avec la province dont elle était la principale forteresse. Charles-Quint ne put donc qu'encourager son principal ministre à prendre dans la ville de Besançon une situation qui lui permettrait, par lui ou par les siens, de régenter cette petite république [1]. Ce fut pour affirmer une telle situation que Nicolas Perrenot de Granvelle fit construire dans la ville libre un palais de grande et noble architecture [2]. Cet édifice, commencé en 1534, fut achevé en 1540. On le relia, au moyen d'un pont couvert, à l'église d'un couvent de Carmes, et une chapelle fut disposée dans cette église pour recevoir les sépultures de la famille de Granvelle. Le garde des sceaux de Charles-Quint désira que cette chapelle possédât une œuvre d'art digne de la grande mémoire qu'il voulait laisser parmi ses compatriotes. Les Farnèse avaient enrichi le palais de Besançon d'un torse colossal de Jupiter [3] : les Médicis, leurs rivaux, ne pouvaient faire moins que de fournir un retable de grande allure à la chapelle funéraire de l'homme d'État dont ils avaient reçu et attendaient encore d'importants services.

En effet, Cosme de Médicis avait obtenu, en 1543, la restitution des forteresses de Florence et de Livourne, occupées jusqu'alors par des troupes espagnoles : Granvelle n'avait pas été étranger à ce résultat, et le duc de Florence comptait encore sur son appui pour être compris, en même temps qu'Octave Farnèse, dans la distribution prochaine des colliers de la Toison d'Or. Ainsi s'explique l'empressement que mit le duc Cosme à se priver, en faveur de Granvelle, de l'une des œuvres distinguées du peintre qu'il aimait le plus.

1. A. Castan, *Granvelle et le petit empereur de Besançon*, dans la *Revue historique*, t. I, 1876, p. 78-139.

2. A. Castan, *Monographie du palais Granvelle à Besançon*, dans les *Mém. d'archéologie lus à la Sorbonne en 1866*, p. 291-366, avec 4 planches.

3. C'est le fameux *Jupiter-Hermès* qui passa, en 1683, du jardin Granvelle dans le parc de Versailles, où il est resté jusqu'à la Révolution ; il fait aujourd'hui partie du musée du Louvre. Voir sur ce bel antique et les diverses restaurations qu'il a subies : Thomassin, *Recueil des figures du château de Versailles*, n. 178 ; Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, supplément, t. I, pp. 47-52, pl. XVIII ; Piroli, *Monuments antiques du musé Napoléon*, t. I, p. 17-18, pl. III ; Bouillon, *Musée des antiques*, t. I, pl. I ; de Clarac, *Musée de sculpture*, t. III, p. 40-41, pl. CCCXII ; Castan, *Monographie du palais Granvelle*.

A ce moment Granvelle s'était mis en route pour la Franche-Comté : il projetait d'y passer environ quinze jours. Comme il y demeura plus de cinq semaines, on pourrait croire que l'attente du cadeau parti de Florence ne fut pas étrangère à la prolongation de son séjour. Dès le 12 août 1545, Cosme de Médicis insistait pour que le cadre en voie d'exécution s'achevât le plus promptement possible, afin que la peinture pût être dirigée en toute hâte sur Besançon. Or Granvelle arrivait le 24 août dans cette ville et ne l'avait pas encore quittée le 28 septembre. Il y a donc lieu de penser qu'il put être témoin du déballage de l'œuvre du Bronzino.

V.

La chapelle où l'on avait installé le tableau ne fut bientôt plus en harmonie d'importance avec la situation que Granvelle avait conquise. S'il s'était permis de désapprouver l'entrée en campagne de Charles-Quint contre les protestants de l'Allemagne, du moins, après la victoire remportée par son maître à Mülhberg, ne put-il se refuser au rôle d'intermédiaire des réconciliations que désiraient les princes vaincus et les villes soumises. Les cadeaux qu'il reçut à cette occasion furent, au dire des contemporains, l'équivalent d'un puits d'or. Granvelle put donc, sans être indiscret envers ses héritiers, prendre la résolution de faire construire un nouvel édifice funéraire. En conséquence, le 18 novembre 1549, il passa marché avec un maître maçon, qui faisait également fonction d'architecte, pour la bâtisse d'une chapelle neuve qui s'adapterait au flanc d'aval de l'église des Carmes et communiquerait avec cet édifice tant par une ouverture biaise permettant de voir le maître-autel, que par une porte percée sous le jubé.

Au moment où Granvelle ratifiait cet acte, neuf mois et neuf jours seulement le séparaient du terme de sa carrière. Il mourut en effet à Augsbourg, le 27 août 1550 : de sorte que son corps, ramené à Besançon, dut attendre plus d'un an, dans l'une des salles basses du palais, l'achèvement de la construction commandée pour le recevoir. Quelques jours avant de l'y transférer solennellement, on plaça le tableau florentin dans la chapelle, et celle-ci fut bénite, le 6 décembre 1551, par l'auxiliaire du siège métropolitain de Besançon, François Simard, évêque de Nicopolis, docteur et ancien professeur de la Sorbonne parisienne.

La *Déposition de Croix* du Bronzino occupa cette place jusqu'au jour où l'orage révolutionnaire fit le vide dans les tombeaux et proscrivit les images des sanctuaires. Expulsé comme ses analogues, le tableau qui nous occupe s'abrita dans les bâtiments de l'ancien collège et en sortit pour devenir la pierre angulaire du musée de Besançon.

AUGUSTE CASTAN.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1663]

MAURICE COTTIER

La mort a eu pour nous d'âpres rigueurs ; la *Gazette des Beaux-Arts* a perdu en une année quelques-uns de ses amis les plus chers : Jules Jacquemart, Duranty, Paul Chéron, Benjamin Fillon, le marquis d'Adda. Nous pouvions espérer que la liste de deuil était close. Hélas ! il faut y ajouter le nom d'un homme que nous aimions et estimions entre tous, celui de M. Maurice Cottier, l'un des propriétaires de cette revue, ancien membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts et des jurys du Salon, délégué du gouvernement français à l'Exposition de Vienne et président du Cercle de l'Union artistique.

C'est un devoir facile que de faire l'éloge d'un homme aussi distingué d'esprit et de caractère.

M. Cottier n'avait que cinquante-neuf ans. Il revenait d'une excursion dans le Midi. Saisi par un accès de fièvre pernicieuse, il n'eut que le temps de regagner sa propriété de Touraine, ce beau château de Cangé dont son goût d'artiste et sa grande fortune avaient fait une des plus délicieuses et des plus nobles résidences du pays. Le 9 novembre, quarante-huit heures après son retour, il était ravi à sa famille désolée, à ses nombreux amis, qui apprenaient la nouvelle de sa mort en même temps qu'ils étaient invités à suivre son convoi, de la gare d'Orléans au Père-Lachaise.

A voir les visages si sincèrement émus, en présence de ces regrets qui semblaient déborder de tous les cœurs, l'observateur indifférent aurait senti que ces visages et ces cœurs pleuraient un homme de bien, un homme dont la vie avait été entourée de sympathies. M. Cottier, on peut le dire, n'a eu que des amis. Sa nature bienveillante, son humeur enjouée et d'une égalité peu commune, ses manières cordiales et simples, sa tenue irréprochable d'homme de bonne compagnie, une fierté de goûts

qui se laissait deviner mais ne s'imposait pas, une haute et indépendante culture d'esprit, beaucoup d'éclectisme, d'exquises facultés d'assimilation, tout se réunissait en lui pour séduire ceux qui l'approchaient. Dans les relations du monde, il était connu pour un charmeur plein d'humour, d'esprit et de gaieté communicative, un causeur original et brillant. M. Cottier était, à lui seul, l'entrain d'un salon, même en ces dernières années où des chagrins cruels, de graves atteintes dans sa santé avaient répandu sur son caractère, d'une trempe cependant si résistante, une ineffaçable teinte de mélancolie.

Dans les relations d'affaires, il se montrait l'homme des tempéraments et de la conciliation. Quels artistes ne comptait-il pas parmi ses amis? Il était lié avec la plupart d'entre eux, et sa présence dans les jurys de peinture a amené bien des rapprochements, adouci bien des rivalités. Son jugement était très sûr, très droit. N'était-il pas peintre lui-même et des plus fins? Il n'eût pas été difficile à son talent d'amateur de se montrer l'égal, par le savoir et par le goût, de bien des réputations. Nous connaissons de lui d'excellents portraits, des aquarelles d'un sentiment juste et rare. Sa compétence résultait à la fois de la pratique du métier et d'un don naturel d'observation qu'il avait développé dans de nombreux voyages. La délicatesse de sa santé l'avait obligé à passer une partie de sa jeunesse en Italie. Ce séjour lui avait servi à former son éducation artistique et à nouer de solides relations parmi les artistes.

Nature souple et richement douée dans tous les registres, il ne se distingue pas seulement par l'adresse de son pinceau, il est écrivain à ses heures, écrivain de saynètes humoristiques, écrivain d'un remarquable rapport sur l'Exposition de Vienne — nous en avons donné naguère des extraits dans la *Chronique des Arts*. — La comédie de salon n'avait pas d'interprète plus charmant.

Nous n'avons pas à rappeler à nos lecteurs que M. Cottier a réuni une des plus belles collections de tableaux modernes de l'école française qui soient à Paris. Ses Decamps, ses Troyon, ses Delacroix, ses Marilhat sont célèbres. La *Gazette* en a longuement parlé il y a quelques années[1]. Enfin, comme membre des jurys de peinture, comme président du Cercle de la place Vendôme, il laisse un souvenir qui ne s'effacera pas de longtemps de la mémoire de ses collègues.

Nous pouvons regretter que les services publics de M. Cottier n'aient pas reçu la récompense officielle que l'on décerne si souvent à de moins méritants. Ce fut un impardonnable oubli, surtout au lendemain

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. V, p. 375.

de l'Exposition de Vienne, où il avait été si utile aux artistes français. Il est vrai que M. Galichon avait lui-même subi la même injustice. Omission est, dans certains cas, synonyme de distinction.

Nous sera-t-il permis, après avoir dit un adieu de cœur à l'homme excellent dont nous étions depuis sept ans le collaborateur et l'ami, de rendre un chaleureux hommage au propriétaire de la *Gazette des Beaux-Arts,* dont le désintéressement a toujours si largement facilité notre tâche. Son unique ambition et celle de son neveu, M. Édouard André, co-propriétaire du journal, a été de voir la *Gazette,* que leur prédécesseur, M. Galichon, avait élevée si haut dans l'estime publique, maintenir intactes ses vieilles traditions d'indépendance et de dévouement aux intérêts de l'art.

LOUIS GONSE.

LES

ANTIQUES DE L'ERMITAGE IMPÉRIAL

A SAINT-PÉTERSBOURG

Tout, en Russie, remonte à Pierre le Grand : les collections d'antiques de Saint-Pétersbourg ne font pas exception à la règle. Dans son voyage en France, en 1717, le tsar avait admiré le Louvre, la Bibliothèque et le Cabinet des médailles du roi ; dès son retour en Russie, avant même que la guerre de Suède soit terminée et à peine une *potion forte* l'a-t-elle débarrassé des intrigues de son fils Alexis, on le voit occupé de doter sa capitale nouvelle d'imitations de ces établissements de luxe, indispensables à un État qui veut faire bonne figure dans le monde. En 1718, il a à Rome trois agents chargés d'acheter des statues antiques et d'en négocier l'exportation : le capitaine Kologrivow, le comte Ragusinski et M. Béklémichew. La moisson qu'ils firent ne fut d'ailleurs ni abondante ni belle.

Après la mort de Pierre, ses successeurs, pendant un demi-siècle, ne pensèrent plus guère à cet embryon de musée. Pour y constater quelques additions, il faut sauter presque un demi-siècle, et descendre jusqu'à Catherine II. Celle-ci, en 1777, fait acheter à Rome, par le grand chambellan Jean Schouvalow, quelques statues en marbre et une série de vases en albâtre. En 1787, elle acquiert, pour la somme alors énorme de 23,000 livres sterling, une collection de marbres antiques appartenant à M. Lyde Brown, de Wimbledon. L'empereur Paul Ier fait encore quelques achats ; puis viennent les grandes commotions politiques, les guerres avec la France, les insurrections de la Pologne. Pendant quatre-vingts ans, les antiques sont délaissés, et, jusqu'au règne de Nicolas Ier, aucun événement important ne se produit dans l'histoire de la collection. En 1850, ce prince résolut de réunir, dans l'aile nouvelle qu'il venait de faire ajouter par l'architecte bavarois de Klenze à l'ancien *Ermitage* de Catherine, les antiques jusqu'alors dispersés dans les diverses résidences

impériales et particulièrement au palais de Tauride et à Tsarskoe-Sélo. En 1851, il ajouta à l'ancien fonds toute la collection Demidow, 16 sta-



VASE A PARFUMS EN TERRE CUITE TROUVÉ A KERTCH (PANTICAPÉE).

(Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.)

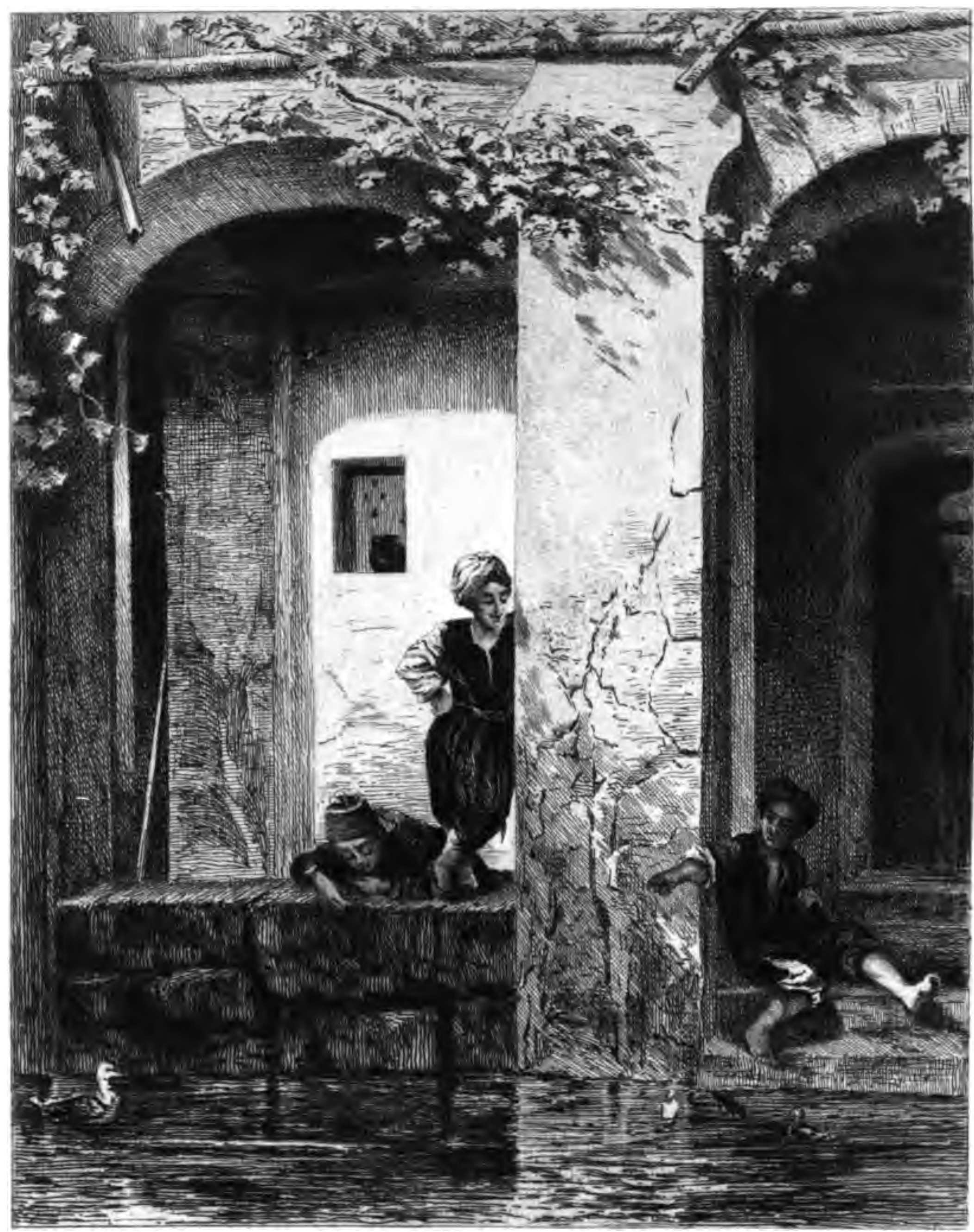
tues, 8 pièces diverses de sculpture ; en 1852, il acquit encore la collection Laval, composée de marbres et de vases. Sous Alexandre II, les enrichis-

sements continuèrent. En 1859 fut achetée une Vénus qui est une des principales pièces du musée, et enfin, en 1861, pendant que le gouvernement français négociait tout à loisir l'acquisition de la galerie Campana, M. Guédéonow choisit dans la collection 43 statues et un grand nombre de vases, et les emporta à Pétersbourg.

L'ensemble ainsi formé est aujourd'hui assez considérable. Malheureusement, ceux qui l'ont réuni semblent avoir cherché la quantité plus que la qualité. Ils ont acquis pêle-mêle ce qui leur était offert à bas prix, sans s'inquiéter de savoir si, dans une statue prétendue antique, les trois quarts étaient modernes et le reste retouché. Parmi leurs coups de filet le dernier seulement a été bien jeté et a ramené quelques bonnes prises : encore n'est-ce que parmi les vases qu'elles ont été faites. Sur les 361 pièces que comprend le catalogue des marbres, il n'y en a pas une seule qui soit de grande importance, et pas plus de dix à douze qui présentent quelque intérêt au point de vue de l'artiste ou à celui de l'érudit. Le morceau le plus vanté de la collection, la Vénus acquise à Rome par Alexandre II, et que les savants de Pétersbourg désignent, d'une manière quelque peu prétentieuse, sous le nom de « Vénus de l'Ermitage », est une œuvre de troisième ordre, de la famille de la Vénus de Médicis, mais d'une facture infiniment moins bonne. Je lui préfère de beaucoup le Jupiter colossal assis, trouvé à Castel-Gandolfo : la tête est d'un beau style ; la draperie (qui était sans doute en bronze) a été refaite ainsi que les bras et les pieds. Le torse d'Hermès (n° 148), pourvu d'extrémités modernes et d'une tête antique qui ne lui appartient pas, est une copie médiocre d'une assez bonne œuvre grecque de l'école de Lysippe. Une statue d'éphèbe nu, debout et la tête levée, provenant du palais Soranzo à Venise (n° 153), est d'un art un peu maigre, mais d'une grande distinction. Un torse cuirassé d'empereur, trouvé sur l'emplacement de Falèries (n° 218), est un bon morceau de sculpture romaine du Iᵉʳ siècle. Le bas-relief n° 337, qui représente le Massacre des Niobides et qui, dit-on, aurait été porté du Péloponèse à Venise, donne l'idée d'un très bel original. Un autre bas-relief, celui-là provenant de Naples (n° 329), est intéressant à la fois, et parce qu'il est grec et même d'assez bonne époque, et parce qu'il représente un sujet très rare, les trois Parques : Clotho assise, le fuseau à la main, Lachésis tenant le peloton de fil, Atropos debout (la tête et l'épaule de cette dernière sont seules conservées). En cherchant bien, on trouverait peut-être encore cinq ou six pièces de quelque valeur ;

Le reste ne vaut pas l'honneur d'être nommé.

La série des vases de la Grande Grèce et de l'Étrurie est beaucoup



Decamps pinx. E. Champollion sc

ENFANTS TURCS AU BORD D'UNE FONTAINE

(Galerie de Chantilly)

Gazette des Beaux Arts Imp. A Salmon.

plus belle. Elle renferme même une des œuvres capitales de la céramique antique, le fameux vase de Cumes qui faisait partie de la collection Campana, et qui aurait dû entrer au Louvre [1]. C'est une hydrie noire à panse côtelée, haute de 65 centimètres et absolument intacte. A peu près à mi-hauteur de la panse est une bande unie, sur laquelle se détachent en faible relief des animaux dorés : lions, griffons, chiens et panthères. A la naissance du cou et sur plus de la moitié de son pourtour se développent des appliques plus importantes : dix personnages en assez fort relief, de $0^m,11$ environ de haut, rapportés en terre peu cuite, et en partie peints, en partie dorés. La scène représentée se rattache au mythe éleusinien. Au centre de la composition, on reconnaît aisément Déméter, assise sur la pierre carrée, *la pierre qui ne rit point* (ἀγέλαστος πέτρα) d'Éleusis, la tête surmontée du polos, la main droite appuyée sur le sceptre royal. Auprès de son siège est le vase sacré des mystères, la plémochoé, sur laquelle sont appuyés deux de ces bâtons courts entourés de feuilles qui étaient l'insigne des initiés du degré supérieur et que l'on appelait des βάκχοι. La déesse se retourne vers une jeune femme qui s'avance vers elle, les cheveux dénoués et une torche à la main : sans doute Coré revenue de l'Hadès. Derrière Coré vient le héros Eubouleus, qui porte deux βάκχοι et tient par la patte le cochon de lait destiné au sacrifice. Plus loin sont Athéna, assise et reconnaissable à son casque et à sa lance, Artémis (ou plutôt Hécate) tenant une torche dans chaque main, et une déesse assise, le voile sur la tête et la main sur le sceptre : peut-être Aphrodite. De l'autre côté de Déméter, en se dirigeant vers la gauche, on trouve d'abord Iacchos, appuyé sur un haut trépied et tenant un long thyrse. Le jeune dieu, imberbe et beau, porte le costume presque féminin du Bassareus de la Lydie. Après Iacchos est Triptolème, assis sur son char ailé, puis un personnage tenant une torche, dans lequel M. Stephani reconnaît Hécate, mais que son costume et sa chevelure me font hésiter à regarder comme une femme ; enfin Rhéa assise, une haute couronne sur la tête.

Toutes ces figures, et surtout celles de la partie centrale de la composition, qui sont plus soignées, sont d'un dessin souple et gras, voluptueux presque ; l'artiste qui les a modelées était plus préoccupé de l'élégance et de la grâce que de la majesté des lignes, de la gravité des attitudes, du style en un mot. Le marquis Campana, dans son catalogue, appelle cette hydrie « le roi des vases, » *il re dei vasi*. Certes il est beau,

1. Stephani : *Vasensammlung der K. Ermitage*, n° 525. — *Compte rendu de la Commission impériale archéologique*, 1862, pl. III. — V. ce qu'a dit de ce vase M. Clément de Ris, et la gravure qui en a été faite dans la *Gazette*, 2e pér., t. XIX, p. 180.

magnifique même, et si supérieur à tout ce qui existe en ce genre qu'on peut le regarder comme unique. Mais, malgré toute l'admiration que m'inspirent et la pureté de son galbe et la richesse de son ornementation, je ne saurais lui attribuer la primauté qu'on revendique pour lui. Cette imitation en terre d'une forme et d'un système de décor qui appartiennent en propre au métal, cette application d'ornements si peu adhérents et si friables que le vase cesse d'être un ustensile d'usage pour devenir un simple objet de parade, indiquent déjà une altération du goût et un commencement de décadence. Je préfère l'art sévère de la coupe de Sosias au Musée de Berlin et de celle de Brygos au Louvre.

Quoique ce vase ait été trouvé dans un tombeau de Cumes, le petit catalogue du musée le donne comme de fabrique attique. Cela est possible sans doute, mais il me semble fort téméraire de l'affirmer. Le mythe éleusinien était aussi populaire dans la Grèce italienne que dans la Grèce propre; la forme du vase est tout à fait celle des hydries campaniennes en bronze; les vases noirs et côtelés ne se trouvent presque jamais en Grèce; enfin la fragilité de l'ornementation se serait mal prêtée à un transport. Pourquoi l'hydrie Campana n'aurait-elle point été fabriquée dans la ville même où on l'a découverte? Les ateliers céramiques de Cumes étaient très nombreux et très célèbres : l'activité de leur fabrication s'est maintenue jusqu'à la fin du Ier siècle de notre ère, sinon plus tard[1]. Je ne crois pas non plus que M. Stephani soit fondé à l'attribuer au IVe siècle : elle est d'une élégance trop raffinée pour être antérieure à l'an 300, et en lui assignant pour date 280 ou 260, on s'approcherait probablement davantage de la vérité.

Une *chytris* à figures rouges, trouvée à Cæré et provenant également de la collection Campana, est bien loin d'avoir le charme du vase de Cumes; elle intéresse pourtant les archéologues, et par la signature qu'elle porte, Εὐφρόνιος ἔγραφσεν, et par le sujet qu'elle représente[2]. Euphronios est un des plus habiles parmi les peintres de vases du Ve siècle. Nous possédons au Louvre ses deux chefs-d'œuvre, la grande coupe de Thésée et Amphitrite et le cratère Hercule et d'Antée. La chytris de Saint-Pétersbourg est sans doute un peu antérieure au cratère, et à peu près contemporaine de la coupe, c'est-à-dire qu'elle doit avoir été faite vers 470 ou 460; le dessin en est déjà savant, mais encore un peu raide. Quatre femmes entièrement nues, et qui n'en sont pas plus séduisantes, sont

1. Martial, XIV, 122. — Stace, *Silves*, VI, IX, 42.

2. Stephani : *Compte rendu de la Commission impériale archéologique*, 1869, pl. V. — *Vasensammlung der K. Ermitage*, n° 1670.

à demi couchées sur des lits de festin ; l'une joue de la double flûte, les deux autres sont occupées à boire, la dernière, Σμικρά, l'index de la main



VASE A PARFUMS TROUVÉ A KERTCH (PANTICAPÉE).

(Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.)

droite passé dans l'anse d'un scyphos, s'apprête à lancer au loin les dernières gouttes restant au fond du vase. C'était là le jeu du *cottabe*, qui, inventé par les Siciliens, devint la passion de toute la Grèce. Du bruit que

faisait en tombant le liquide projeté, de la forme de la tache qu'il laissait sur le sol, de la proximité plus ou moins grande où il tombait d'un point désigné à l'avance, on concluait si la personne à laquelle on songeait payait ou non de retour l'attachement qu'on avait pour elle. C'est à cela que se rapporte l'inscription en dialecte dorien peinte à côté de la joueuse : Τὶν τάνδε λατάσσω, Λέαγρε. « C'est pour toi que je jette ceci, Léagros ! »

La collection renferme encore bon nombre de vases curieux : une amphore à figures noires enrichies d'engobes rouges et blanches, qui représente des Satyres vendangeant[1]; une hydrie à figures rouges de beau style (nº 1668), sur laquelle sont peints un personnage barbu et un jeune homme qui tient un cerceau; une péliké à figures rouges, où est figuré un chameau à deux bosses conduit par un homme (nº 1603); une jolie hydrie du IVe siècle, dont la peinture montre un char de course et divers personnages (nº 1206); une œnochoé signée du potier Taleidès, qui a peint sur la panse le combat d'Hercule et du lion de Némée (nº 68); une cylix d'Hiéron, avec des guerriers du siège de Troie (nº 830)[2], etc., etc.

Je devrais aussi entraîner un instant mes lecteurs vers la collection de pierres gravées, qui est fort nombreuse, et comprend entre autres le fameux cabinet du duc d'Orléans et le camée de la Malmaison, l'un des plus grands et des plus beaux qui soient parvenus jusqu'à nous. Mais il nous faudrait trop de temps pour étudier ces richesses, et j'ai hâte de quitter cet ancien fonds du musée et d'arriver à ce qui forme l'originalité de l'Ermitage, à ce qui le rend, pour certaines séries, incomparablement supérieur à tous les autres musées de l'Europe : les antiquités du Bosphore Cimmérien.

II.

On sait ce que les anciens appelaient le *Bosphore Cimmérien :* c'était le canal sinueux et large de 8 à 12 milles par lequel le lac des Maïtes (Μαιώτις λίμνη, aujourd'hui la mer d'Azow) se déversait dans le Pont-Euxin. La presqu'île montueuse qui se détache à l'est de la Chersonèse Taurique et forme la rive occidentale de ce goulet avait été, dès le milieu du VIe siècle, colonisée par les Milésiens, qui y avaient fondé, sur le détroit même et au fond d'une baie vaste et sûre, la ville de Panticapée, plus tard désignée souvent par le nom même de Bosporos. Les colons de Pantica-

1. Stephani, *Vasensammlung,* nº 9.— Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, pl. 35.
2. *Monumenti,* t. VI, pl. 22.

pée avaient à leur tour essaimé de tous côtés : au sud-ouest, et sur la côte même du pays des Taures, ils avaient bâti Théodosia ; au nord, au point où le Tanaïs se jetait dans le lac Mæotide, ils avaient élevé la forteresse de Tanaïs. La ville de Phanagoria, fondée un peu plus tard dans une île de la côte orientale du Bosphore par Phanagoras et les habitants de Téos fuyant devant les Perses, fut plutôt pour eux une alliée qu'une rivale. Maîtres du passage par lequel le commerce grec pouvait pénétrer le plus avant dans la Scythie et recevoir les produits de cette contrée, les Grecs du Bosphore parvinrent bientôt à une grande prospérité : la ville de Panticapée est une des rares cités helléniques qui aient frappé de la monnaie d'or. Néanmoins ses habitants et ceux des cités voisines ne purent maintenir leur indépendance. Soit qu'ils y aient été contraints par la force, soit qu'ils y aient trouvé des avantages au point de vue de leur commerce, ils se soumirent à l'autorité, d'ailleurs précaire et très limitée, des chefs d'une des tribus voisines, à demi civilisée à leur contact. Ces chefs, moitié Grecs et moitié barbares, et qui, dans les inscriptions qu'ils ont fait graver, prennent le double titre d'archontes de Bosporos et de rois des Taures, des Sindes et des Maïtes, marquant ainsi nettement la nature différente de leur autorité sur leurs divers sujets, fondèrent par des conquêtes successives un empire dont les limites varièrent sans cesse, mais qui parfois s'étendit assez loin. Dès le milieu du IVᵉ siècle, ils étaient assez puissants pour que les grandes cités helléniques cherchassent à entrer en relations avec eux : Athènes surtout, qui peu à peu avait accaparé tout le commerce du Pont-Euxin, et qui achetait en Scythie des blés, des esclaves, des peaux fraîches et les pépites d'or de l'Oural, Athènes leur fit assidument la cour. Elle eut pour ami Spartocus, qui régna jusqu'en 438, et la plupart de ses successeurs : Satyros (407-393), Leucon et Spartocus (393-348), et Pairisades (348-310).

Quand les rois de Macédoine se furent emparés de la Thrace, qu'Alexandre eut conquis l'Asie, et que Ptolémée Soter se fut rendu maître de l'Égypte, tous les pays d'où Athènes tirait les grains nécessaires à sa nombreuse population industrielle furent aux mains de ses ennemis. L'amitié des rois du Bosphore lui fut alors encore plus précieuse ; certaines années, elle tira de leurs États jusqu'à 400 000 médimnes (200 000 hectolitres) de blé.

La dépopulation progressive de la Grèce, en diminuant l'exportation des blés, porta un rude coup à la richesse du Bosphore. Mithridate lui rendit quelques années de prospérité, mais les querelles de ses successeurs, les agressions des tribus scythiques, à la faveur de ces querelles, ruinèrent de nouveau le pays ; il ne se releva un peu que dans les dernières

années avant l'ère chrétienne, lorsque Agrippa eut donné le pays à un Grec de Laodicée du Méandre, nommé Polémon. Polémon, sa veuve et son fils gouvernèrent paisiblement le Bosphore pendant tout le règne d'Auguste; après eux, le pouvoir passa, sous le protectorat des empereurs, à une dynastie thrace, qui ne finit qu'au IV[e] siècle de notre ère, lors de la grande poussée en avant des tribus de race mongolique.

Il ne reste de ruines importantes d'aucune des villes du Bosphore, ni de la capitale, Panticapée (Kertch), ni de Phanagoria (station de poste de Sennaïa), ni de Théodosia (Caffa). Mais si les édifices ont disparu presque en entier, les tombeaux ont en grande partie échappé aux barbares, et il en sort aujourd'hui, sous la pioche des fouilleurs, une foule d'objets qui nous permettent de suivre l'histoire de la civilisation du pays depuis le V[e] siècle jusqu'aux derniers temps de l'empire romain.

C'est à un Français, Paul Dubrux, directeur des salines de Kertch, homme fort intelligent et animé d'un véritable amour pour la science, que sont dues les premières fouilles méthodiques dans la nécropole de Panticapée. Dès 1816, il ouvrit quelques tumuli et envoya à Pétersbourg les vases qu'il en avait extraits. Des trouvailles du même genre, faites en 1821 dans d'autres tumuli par M. Patinioti, chef du la flottille de Kertch, achevèrent d'éveiller l'attention du gouvernement russe, et Dubrux fut officiellement chargé de continuer les recherches. Une découverte inopinée vint peu après exciter l'ardeur d'abord un peu languissante de l'administration. A quelques kilomètres à l'ouest de Kertch s'élevaient deux énormes mamelons presque entièrement formés de grosses pierres, que recouvrait à peine un peu de terre : l'un s'appelait en tatar le Koul-Oba, « le tertre des cendres. » En septembre 1831, 200 soldats étaient occupés à l'exploiter comme une carrière; le bruit retentissant du sol sous leurs pics leur fit supposer qu'ils se trouvaient sur quelque grande cavité. Dubrux, averti, accourut, fit chercher à la base du tumulus et découvrit une entrée qui le conduisit dans une grande chambre dont les murs étaient formés de belles assises régulières et le plafond construit en encorbellement. Cette chambre était restée inviolée. A gauche, contre la paroi, se dressait un énorme sarcophage en bois formé de planches épaisses glissées à coulisses entre de forts montants. Dans ce sarcophage était étendu le cadavre d'un homme : sur sa tête on voyait encore les restes d'un bonnet conique en feutre, entouré d'une large bande d'or décorée au repoussé ; à son cou était un *torques* d'or massif, à ses poignets des bracelets, à ses côtés une épée, un fouet, un étui d'arc revêtu d'une large plaque d'or pâle couverte de figures en relief, une épaisse phiale d'or; de petites bractées d'or, disséminées parmi ses restes,

avaient dû être appliquées jadis sur ses vêtements. — A côté du sarcophage, parallèlement à lui et juste en face de la porte, étaient les restes d'une femme ensevelie avec de riches bijoux et sur laquelle s'étaient effondrés les morceaux de son cercueil. — Contre la paroi du fond était le cadavre d'un homme d'une stature gigantesque. Enfin, dans le coin du fond à droite, étaient entassés les os d'un cheval. Sur tout l'espace resté libre, on avait rangé côte à côte des vases, les uns en terre cuite, les



COLLIER EN OR TROUVÉ A LA GRANDE BLIZNITSA (PHANAGORIE).

(Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.)

autres en bronze, en argent, en électrum (alliage d'argent et d'or), enfin en or pur.

Quel était le personnage ainsi enseveli, avec sa femme, son écuyer et son cheval de guerre? Un des rois du Bosphore apparemment. Mais lequel? Aucune inscription, aucun indice ne nous permet de le dire.

A mi-distance entre le Koul-Oba et Kertch se trouvait un autre tumulus de même structure, et appelé par les Tatars l'Altoun-Oba, « le tertre de l'or ». M. Kareischa en découvrit l'entrée l'année suivante (1832) et y trouva un caveau en forme de pain de sucre, comme le trésor d'Atrée à

Mycènes. Mais ce caveau avait été pillé, et le nom tatar du tumulus est le dernier souvenir des richesses qu'il a contenues.

Malgré cette déception, l'élan était donné, et depuis, à part l'interruption causée par la guerre de Crimée, les fouilles n'ont point cessé. En 1859, une commission fut instituée sous la présidence d'un ami passionné de l'archéologie, le prince Serge Stroganow, pour les diriger et en publier les résultats; elle dispose d'un crédit annuel de 15 000 roubles (environ 40 000 francs) pour les fouilles mêmes et de 6 000 roubles (environ 15 000 francs) pour la publication. On ne trouva plus de tertres de l'importance de Koul-Oba et de l'Altoun-Oba, mais on en découvrit des centaines de plus petits disséminés dans les environs de Kertch, de Sennaïa, de Caffa, sur le littoral nord-ouest de la mer d'Azow, à Nedvigovka (l'ancienne Tanaïs) à l'embouchure du Don, et jusqu'à Nikopol, dans la vallée du Dniéper, à 200 verstes de la côte. On s'aperçut même que certains grands tumuli se composaient de plusieurs sépultures édifiées l'une sur l'autre. Il y en avait ainsi de petites sur les flancs du Koul-Oba[1]. Une immense salle à neuf fenêtres de façade ne suffit pas à contenir tous les objets trouvés dans ces fouilles; après avoir multiplié et bondé les vitrines, il a fallu envahir les salles voisines, et qui sait combien il reste encore de tombeaux à ouvrir!

III.

Lorsque l'on entre pour la première fois dans cette salle des antiquités de Kertch, on est un moment ébloui; il y a là en effet, entassés, serrés

1. Les principaux ouvrages sur les antiquités et sur les fouilles du Bosphore Cimmérien sont :

Dubois de Montpéreux, *Voyage autour du Caucase*, etc., 6 vol. in-8° et un atlas in-folio. Paris, 1843.

Aschik, *Kertchenskiya-Drevnoisti*, petit in-folio. Odessa, 1845.

— *Bosporskoe tsarstvo*, 3 vol. in-4°. Odessa, 1848 et 1849.

— *Tchasy dosouga*. Odessa, 1851.

Mac Pherson : *Antiquities of Kertch*, petit in-folio. Londres, 1857.

Enfin et surtout les deux magnifiques publications faites par ordre et aux frais du gouvernement russe et rédigées en grande partie par le savant conservateur du Musée de l'Ermitage, M. Stephani :

Antiquités du Bosphore Cimmérien, 3 vol. in-folio. Pétersbourg, 1854.

Compte rendu de la Commission impériale archéologique, texte in-4° et planches in-folio, paraissant annuellement depuis 1859.

Un article intéressant sur la matière se trouve dans l'ouvrage de Beulé, *Fouilles et Découvertes*, t. III, p. 378.

les uns contre les autres, dans des armoires adossées aux murailles, dans les embrasures des fenêtres, dans des montres circulaires et sur des piédestaux isolés, des centaines de vases, des terres cuites, des marbres, et une telle masse d'objets d'argent et d'or qu'on n'en formerait pas une égale en réunissant ce que possèdent en ce genre le Vatican, le Musée de Naples, le British Museum et le Louvre. Au milieu de toutes ces richesses l'œil est comme perdu et l'esprit désorienté; d'autant plus que le rangement est loin d'être méthodique, que les objets nouveaux ont été introduits au fur et à mesure des trouvailles, là où il était possible de leur faire une place, et que le seul catalogue qui existe est très sommaire et suit la disposition de la salle. Peu à peu, cependant, on parvient à apercevoir des lignes au milieu de ce chaos, à reconnaître des provenances, à distinguer des époques, et l'on se convainc que tous ces monuments, quelles qu'en soient la forme et la matière, peuvent se diviser en trois grandes classes. La première serait formée des objets de caractère entièrement grec, qu'ils aient été fabriqués dans les villes même du Bosphore par et pour leurs habitants de race hellénique, ou que, ce qui doit être le cas d'un certain nombre, ils aient été importés de la Grèce propre; la seconde comprendrait tous ceux qui ont été faits pour les grands personnages scythes, quelques-uns peut-être dans la Grèce même, le plus grand nombre à Panticapée et dans les villes voisines, par des ouvriers dont une partie n'étaient pas grecs et qui se conformaient aux goûts des acheteurs barbares pour lesquels ils travaillaient. Dans la dernière enfin nous rangerions les objets fabriqués à une époque où la race indigène avait peu à peu conquis la prépondérance et par des artisans qui s'efforçaient de suivre tant bien que mal les traditions de leurs maîtres, mais n'avaient ni le même sentiment du beau ni la même habileté de main.

Parmi les œuvres de caractère purement hellénique, l'une des plus dignes d'attention est un fragment de stèle funéraire en marbre surmontée d'un fronton et décorée d'un bas-relief. Ce bas-relief représente un jeune homme debout, la tête penchée en avant. Sans doute il était appuyé sur un long bâton dont l'extrémité était engagée dans le pli de son aisselle, comme le personnage de la stèle d'Orchomène et d'une autre du Musée de Naples; il ne reste malheureusement plus que la tête et les épaules : la carrure de celles-ci, la ferme construction de la tête, qui rappelle les statues de Polyclète, la brutalité du modelé, indiquent une œuvre de la seconde moitié du ve siècle; œuvre d'un artiste provincial, sans doute, et non de première volée, car il y a de grands défauts, par exemple le bourrelet exagéré formé par les muscles sur la nuque. Mais, dans cette bienheureuse époque, même les morceaux de second ordre sont conçus avec un

sentiment si juste et exécutés d'une façon si consciencieuse qu'il y a toujours plaisir et profit à les regarder. Si donc on donne jamais suite au projet de créer ce musée antique de moulages dont tous les archéologues souhaitent si ardemment la formation et sans lequel l'enseignement de l'histoire de l'art ne saurait être sérieux, il faudra réserver une place à la stèle de Saint-Pétersbourg.

La série des vases commence par une œnochoé à panse aplatie, à décor de style asiatique, trouvée en 1870 à Temir-Gora, près de Kertch. Sur un fond jaunâtre sont peintes en brun rouge des figures d'animaux, disposées en deux bandes. Sur la première, la plus haute, est une panthère femelle faisant face à un taureau ; entre les deux, un chacal. Sur la seconde bande, des lièvres et des bouquetins sont poursuivis par de gros chiens. Le champ est rempli par des semis de fleurs et par des croix gammées. C'est là exactement le style des vases de Milo publiés par M. Conze et de certains des plats trouvés à Camiros, dans l'île de Rhodes, par M. Salzmann. Nous avons donc là un objet qui remonte aux premiers temps de la colonisation grecque.

Chose singulière, cette œnochoé est une pièce complètement isolée dans la collection; il ne s'y trouve aucun autre vase de la même époque. Le ve siècle non plus n'a presque rien fourni, et de la première moitié du IVe il n'existe qu'un petit nombre de monuments : encore aucun n'a-t-il d'importance. En revanche, nulle part la céramique de l'époque d'Alexandre et de ses premiers successeurs n'est représentée par des pièces aussi nombreuses et aussi belles : la bonne moitié des vases exposés dans la salle de Kertch ont été fabriqués entre 350 et 250. Or c'est là précisément l'époque des plus grandes relations commerciales du Bosphore avec Athènes, et cette coïncidence de date aussi bien que l'élégance de galbe, le peu d'épaisseur de paroi, et la finesse de décor des vases exhumés de la nécropole de Panticapée rendent vraisemblable que la plupart ont été importés d'Athènes. C'est l'industrie, et surtout l'industrie d'art, qui faisait vivre la population de cette ville : les fabriques de meubles, d'étoffes, d'armes, d'orfèvrerie, de menus objets de tout genre, y étaient en grand nombre, et leurs produits étaient expédiés au loin : Athènes fournissait à tout le monde grec l'équivalent de ce que l'on appelle aujourd'hui « l'article de Paris ». Mais la fabrication où elle excellait surtout était celle des vases. La poterie d'Athènes, ἀττικὸς κέραμος, était justement célèbre par sa légèreté, la beauté de ses formes, et la belle couleur rouge de la terre dont elle était faite. N'est-il pas évident que ce sont les produits de leurs manufactures que les Athéniens devaient apporter dans le Bosphore en échange des grains, des peaux, de l'or en

lingots qu'ils venaient y acheter, et que, dans ce commerce d'échanges, les vases devaient entrer pour une grande part?

Il est impossible de méconnaître l'origine athénienne d'une série d'aryballes et d'œnochoés de petites dimensions, non plus que du débris de coupe reproduit sur la planche IV du *Compte rendu* de 1869 et qui représente un Centaure poursuivant et saisissant une jeune femme. L'élégance extrême du dessin, la grâce de la forme, sont ici des indices en lesquels on peut avoir toute confiance. Il en est de même de la ravissante petite hydrie à figures rouges rehaussées de blanc et d'or, sur laquelle est peinte l'arrivée de Pâris auprès d'Hélène (*Compte rendu*, 1861, V, n° 2), et l'aryballe, peut-être de la même main, qui nous montre l'épouse de Ménélas déjà montée sur le char de son séducteur et s'enfuyant avec lui (même planche, n° 1). Il est impossible de pousser plus loin la délicatesse et le fini. J'attribuerais encore une origine athénienne aux trois *lékanai* (cuvettes munies de deux anses et d'un couvercle) dessinées bien lourdement dans les *Comptes rendus* de 1860, pl. I, de 1862, pl. I et II : elles doivent être un peu postérieures, et on pourrait leur assigner comme date le commencement du IIIe siècle. Toutes deux viennent du tumulus de Iouz-Oba, près de Kertch. La première et la plus grande est décorée sur son pourtour de palmettes inclinées, et porte sur son couvercle une peinture tout à fait appropriée à la destination du vase : une suite de femmes occupées à leur toilette. L'une lave ses doigts dans une vasque portée sur un pied élevé, l'autre attend patiemment que sa suivante ait achevé d'arranger sa chevelure; celle-ci ouvre son coffret à bijoux et se demande quel collier, quel bracelet elle va choisir, cette dernière enfin examine dans son miroir l'effet de sa parure. La richesse des détails est extrême et la souplesse du dessin va presque jusqu'à l'amollissement. La seconde lékanè est plus simple et d'un goût un peu plus pur. Ici c'est une scène de bain qui est représentée : une jeune femme se fait verser sur la tête une eau parfumée, d'autres remettent leurs vêtements et leurs bijoux. Sur le couvercle de la troisième sont figurés des Silènes et des bacchantes; détail bien intéressant pour la connaissance des divers usages des terres cuites dans l'antiquité, un des Silènes s'approche d'une jeune femme et lui offre une figurine assise



BRACELET TROUVÉ AU KOUL-OBA, PRÈS DE KERTCH (PANTICAPÉE).
(Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg.)

qu'il tient entre ses mains. Enfin je citerai encore, comme d'une provenance athénienne presque certaine, un cratère de la première partie du IIIe siècle, sur lequel est figuré le jugement de Pâris ; le dessin en est un peu lâché dans certaines parties, mais il a plus d'ampleur et de suavité que les peintures précédentes, où la minutie de l'exécution approche parfois de la maigreur.

Une quinzaine de spécimens représentent dans la salle de Kertch la classe si peu nombreuse des vases en forme de figurines. Tous sont des dernières années du IVe siècle ou des premières du IIIe, et proviennent assurément de la Grèce propre ; quelques-uns sont de vraies merveilles de coquetterie et de délicatesse. Nous donnons ici les deux plus jolis : un sphinx à tête de jeune femme et un buste d'Aphrodite sortant d'une coquille entr'ouverte. Mieux qu'aucune description, le croquis de M. Walker fera comprendre le charme voluptueux de ces deux vases, bien dignes de figurer sur la table de toilette d'une dame élégante d'Athènes. Mais ce qu'il ne saurait rendre, c'est la fraîcheur de coloris qu'un séjour de vingt et un siècles dans la tombe n'a point entièrement détruite. Les chairs sont couvertes de glacis légers dont la transparence rend parfaitement le brillant nacré de la peau et dont les teintes rosées se marient harmonieusement. Ces vases ne sont pas seulement ravissants en eux-mêmes : ils confirment dans leurs croyances ceux, et j'avoue être du nombre, qui regardent comme certain que les statues grecques étaient entièrement peintes ; ils expliquent ce que devait être cette peinture et comment elle laissait apparaître, au travers de sa délicate enveloppe, les qualités particulières de la matière qu'elle revêtait. Nous avons peine à comprendre comment, au dire de Pline, Praxitèle faisait colorer ses statues par un des plus grands peintres de l'époque, par Nicias, et comment il attribuait à son talent une partie de leur succès. Et de fait, si on se les imagine couvertes d'un badigeon uniforme, le fait est inexplicable. Mais à les revêtir de ces tons délicats et savamment fondus que l'on admire sur le sphinx et sur l'Aphrodite, un véritable artiste pouvait trouver un digne emploi de son talent, et il est facile de comprendre quelle vie et quel charme nouveau le marbre pouvait prendre sous son pinceau.

Si riche que soit la collection de vases renfermée dans la salle de Kertch, elle est encore bien loin d'égaler celle des bijoux et objets d'or de tout genre. Les bijoux sont fort rares dans les tombeaux de la Grèce propre. La race hellénique a toujours été une race économe et calculatrice : ensevelir avec le mort toutes ses richesses lui eût paru une prodigalité déraisonnable : un sarcophage de petite dimension, très simplement con-

struit sous le sol, quelques vases, une stèle, c'était assez pour ses morts. Ici autre peuple et autres mœurs : les tombeaux sont de vastes chambres surmontées de tertres élevés; le mobilier funéraire est varié et abondant, et les objets précieux dont la possession avait fait pendant leur vie l'orgueil de ces demi-barbares sont scrupuleusement ensevelis avec eux. Il est telle de ces tombes, le Koul-Oba par exemple, qui contenait de véritables trésors. Or, dans les parures des hommes et des femmes, nous rencontrons, comme dans les vases, bon nombre de pièces de fabrication purement grecque et d'un sentiment si exquis, d'une exécution si soignée, que ce serait sans doute faire trop d'honneur aux orfèvres de Panticapée que de les leur attribuer.

Ces objets vraiment et complètement helléniques sont rares dans les sépultures d'hommes, et cela s'explique aisément : les Grecs ne portaient point de bijoux; une pierre gravée à monture très simple était le seul ornement qu'ils se permissent; encore la pierre gravée, dont l'empreinte en cire équivalait à une signature, était-elle un objet d'usage plutôt que de luxe. On n'eût point trouvé chez tous les orfèvres d'Athènes un seul collier, un seul bracelet d'homme. Les chefs scythes, chez lesquels le goût des parures en or était aussi répandu que chez leurs femmes, devaient donc se procurer dans les villes grecques du littoral de leur pays, où les orfèvres travaillaient spécialement pour eux, les ornements qu'ils aimaient. Ce n'est qu'exceptionnellement que quelque personnage plus riche pouvait en commander en Grèce, ou recevoir de quelque ami d'Athènes un objet fait exprès pour lui. Les femmes, au contraire, n'avaient, dans l'étalage d'un marchand venu de Grèce, que l'embarras de choisir, et elles choisissaient parfois très bien : témoin celle dont les restes ont été trouvés dans le caveau du Koul-Oba, et celle qui était ensevelie dans le plus grand des deux tumuli appelés les *Blitznitsi*, « les Jumeaux », ou *dva Bratu*, « les deux frères », dans la presqu'île de Taman, sur le territoire de Phanagorie. Le collier et les ornements d'oreilles de cette dernière sont peut-être, avec une parure trouvée à Phocée, en Asie Mineure, et dont je ne connais pas le possesseur actuel, les plus belles pièce d'orfèvrerie grecque qui soient parvenues jusqu'à nous. Le collier, que nous reproduisons ici, se compose d'une triple rangée de pendeloques de dimensions graduellement croissantes, fixées par des chaînettes à une chaîne plate à six rangs qui s'agrafait autour du cou par des fermoirs en forme de têtes de lions. Les points de suspension des chaînettes sont alternativement décorés de disques à surface bombée et lisse et de petit fleurons à bouton central et à deux rangées de pétales : des fleurons semblables recouvrent l'attache des chaînettes aux pendeloques du deuxième et du troisième

rang. Les pendeloques de la rangée d'en haut sont de simples glands oblongs, sur la partie postérieure desquels s'étendent des feuilles lancéolées; celles qui leur font suite ont une forme intermédiaire entre celle d'un gland et celle d'un petit vase sans pied, dont la panse serait recouverte, dans sa moitié supérieure, par des feuilles imbriquées, avec de petites baies saillantes. Celles de la rangée terminale, beaucoup plus grandes que les autres, ont plus franchement la forme de vases. Les feuilles qui les recouvrent, et dans les interstices desquelles sont également de petites baies rondes, sont, alternativement dans une des pendeloques sur deux, prolongées jusqu'à la pointe ou interrompues par un bandeau circulaire décoré d'enroulements filigranés. L'estampage de la feuille d'or qui forme ces pendeloques, la retouche à la pointe des feuilles dont elles sont ornées, la soudure des filigranes et des baies témoignent d'une habileté de main vraiment prodigieuse. Pour l'apprécier plus sûrement, il suffit d'aller chez le plus célèbre bijoutier de Saint-Pétersbourg, qui a cherché à copier ce collier. Avec quelque soin qu'elle ait été faite, et quoiqu'elle ait coûté fort cher de fabrication, cette imitation ne soutient pas une seconde la comparaison avec l'original. La différence est énorme et saute aux yeux.

Le dessin que nous donnons ici permet de se rendre compte de l'aspect général du collier. Mais il ne peut naturellement donner aucune idée de la somptuosité de coloris que lui ajoutait l'application d'un émail dans certains de ses ornements. Les bandeaux circulaires des grandes pendeloques étaient remplis, entre les enroulements, d'une pâte d'un bleu profond qui rehaussait singulièrement l'éclat de l'or très chaud employé par l'orfèvre. Les pétales des petits fleurons et les feuilles des pendeloques supérieures étaient recouverts d'émail alternativement bleu et vert.

Les deux énormes couvre-oreilles, qui étaient fixés à un diadème en or placé sur la tête de la morte, et dont nous donnerons une reproduction dans notre prochain article, présentent le même système de décoration, mais sont d'un goût un peu moins sévère et d'une exécution moins délicate. Sur la partie centrale et bombée d'une large plaque ronde, un relief exécuté au repoussé, représente Thétis assise sur un hippocampe et traversant la mer pour apporter à Achille les diverses pièces de son armure : ici la cuirasse, là les cnémides. Dans ce sujet de plus grande importance et qui eût exigé la main d'un sculpteur, l'orfèvre a moins bien réussi : le relief est un peu gros et lourd. La bordure de la plaque est décorée de palmettes filigranées alternativement dirigées vers le centre et vers l'extérieur, et dont les lignes sont un peu compliquées. Au disque

s'attache un assemblage de cinq rangs de pendeloques, assez semblables à celles du collier et réunies par un réseau de chaînettes disposées en losanges.

Nous n'avons pu faire dessiner, car la photographie n'en a point été faite et le dessin qui en a été donné dans les *Antiquités du Bosphore* (pl. XIX, 401) est tout à fait insuffisant, une autre paire de couvre-oreilles d'un système analogue, mais plus légère d'aspect et plus fine d'exécution, qui provient du Koul-Oba[1]. Sur la plaque ronde de celle-ci est figurée en repoussé une tête de Minerve de trois quarts. Le casque de la déesse est richement orné. Le cimier en est supporté par un sphinx, et les deux λόφοι latéraux par des Pégases. Des têtes de griffons apparaissent au-dessus de la visière. Il y a là évidemment, comme dans la célèbre intaille d'Aspasios au cabinet de Vienne, une imitation libre de la Parthénos de Phidias, et cela est sans doute un indice d'origine.

Le bracelet que nous donnons ici est encore une œuvre grecque, et sans doute il était destiné à une femme, quoique le grand personnage scythe enterré dans le Koul-Oba se le soit approprié et l'ait passé à son bras. Il est quelque peu épais et lourd de forme, mais les deux sphinx dont les pattes en forment le fermoir sont d'un superbe dessin. Le bandeau décoré de palmettes qui les relie au reste du bracelet était, lui aussi, enrichi d'émail bleu et vert.

J'aurais encore bien des bijoux ravissants à énumérer, et la tête de bœuf, si vivante, reproduite à la planche XXXII, n° 12, des *Antiquités du Bosphore,* et les deux boucles d'oreilles d'une composition si fantaisiste et si riche, de la planche XIX (n°s 4 et 5), et le collier de la planche IX (n° 2) dont le fermoir imite un nœud de corde, et les boucles d'oreilles de la planche XII[a], sur lesquelles l'artiste a su faire tenir, au milieu de feuillages et de rinceaux, un char à quatre chevaux, conduit par deux personnages, et à côté duquel volent deux Amours. Mais je crains de fatiguer la patience de mes lecteurs en leur parlant ainsi de choses dont je ne peux mettre l'image sous leurs yeux, et d'ailleurs : « Qui ne sut se borner... » Je passe donc. Mais, avant de finir, je voudrais signaler brièvement quelques morceaux de haut intérêt et dont quiconque s'occupe de l'histoire de l'art grec me reprocherait de ne pas dire au moins un mot : d'abord des fragments d'un placage en ivoire dont était recouvert quelque ustensile de forme incertaine (pl. LXXIX des *Antiquités*); ils portent des gravures au trait du dessin le plus pur. Sur deux de ces fragments sont les restes

1. Dubrux dit, dans son journal manuscrit, que ces deux bijoux étaient placés sur la poitrine de la morte. La position où se trouvaient ceux découverts dans la grande Bliznitsa me semble démontrer qu'ils étaient destinés à recouvrir les oreilles.

d'une représentation du jugement de Pâris; sur un troisième, un quadrige. Puis quelques intailles du ve et du ive siècle en forme de scarabées : l'une (pl. VI du *Compte rendu* de 1860) encore adhérente à la chaîne par laquelle elle était suspendue, représente une gorgone à quatre ailes tenant un serpent dans chacune de ses mains. Les deux autres, plus récentes, se recommandent par l'extraordinaire finesse de la gravure et par la signature qu'elles portent. Sur la première est figuré un Scythe ou un Perse assis sur un tabouret et examinant une flèche qu'il tient à la main : dans le champ, on lit le nom du graveur Athénadès. L'autre, qui a conservé sa monture, représente un héron volant : elle est signée Δεξαμενὸς ἐποίε Χῖος, « Dexaménos de Chios a fait. » Une dernière enfin, fixée à un collier, nous montre une Vénus accroupie. L'extrême rareté des pierres grecques dont la provenance est certaine et dont l'authenticité ne peut être révoquée en doute, rend celles-là encore plus précieuses.

Mais le musée de Saint-Pétersbourg possède encore quelque chose de plus rare : je veux parler d'étoffes grecques, déchirées, déchiquetées sans doute, mais pas assez pour qu'on n'y puisse reconnaître et la nature de la trame, et la couleur primitive, et le décor. Ces étoffes ont été publiées par M. Stephani, en phototypies coloriées à la main avec une exactitude scrupuleuse, dans le dernier *Compte rendu*, celui de 1881. Le morceau le plus beau de tous (et, d'après les objets enfermés dans la tombe où on l'a trouvé, il remonte aux premières années du iiie siècle) est un tissu de laine couleur de pourpre violette sur lequel sont brodées des palmettes jaunes et vertes. Une autre étoffe, une toile à trame extrêmement fine, postérieure d'un demi-siècle peut-être, est peinte à la main en trois couleurs, brun rouge et jaune pour le décor, gris foncé pour les fonds. La décoration est divisée en bandes et figure des chars traînés par des chevaux au galop et des scènes mythologiques. Sur une troisième, beaucoup plus jolie, sont peints des canards volant. D'autres morceaux sont en soie, d'autres en véritable velours. Ce sont là, pour l'histoire de l'industrie chez les Grecs, des documents inestimables, et dont on ne trouverait les analogues nulle part.

O. RAYET.

(*La suite prochainement.*)



COLLECTIONS DE M. SPITZER

CÉRAMIQUE FRANÇAISE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE)[1]

II.

TERRES ÉMAILLÉES DE BERNARD PALISSY.



DANS une des remarquables études qu'il a publiées ici même et dont il a lu un fragment à l'Académie, le 25 octobre 1873, M. Charles Blanc s'élevait contre l'emploi, fait par Bernard Palissy, de poissons, de reptiles, d'escargots et autres *bestioles*, dans la décoration de ses plats et de ses bassins. « Il y a quelque chose de choquant, dit-il, à ce qu'un vase paraisse d'un usage impossible, même lorsqu'il est purement décoratif... Et si les bassins de Palissy représentent une vipère endormie dans un îlot et des poissons qui nagent tout autour, il faut convenir que l'image de ces eaux, vues en sens vertical, devient un étrange contre-sens. On a beau dire que les pièces rustiques n'étaient d'aucun usage et qu'elles furent destinées uniquement à garnir un

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXIV, p. 396.

buffet ou un panneau, il n'en est pas moins désagréable de voir certains plats figurer des salières, alors que le plat est dressé contre le mur.»

Malgré leur sévérité, il y a évidemment dans les lignes qui précèdent une juste critique du système de décoration mis en usage par Bernard Palissy; mais, cette critique une fois admise, on ne peut s'empêcher de louer sans réserve ces magnifiques plats et ces bassins *rustiques*, dans lesquels on ne sait ce qu'il faut le plus admirer, de l'imitation parfaite de la nature, de l'habileté qui a présidé à l'arrangement des motifs employés, ou de la richesse et de la pureté des émaux qui les recouvrent. Et c'est surtout dans ces plats, bien plus que dans toutes ses autres œuvres, que le potier de Saintes a montré les ressources infinies qu'il puisait dans sa connaissance profonde des métaux et des terres ; c'est dans cette imitation merveilleuse des brunes écrevisses, des grenouilles aux verts étincelants, des reptiles tachetés et des poissons au dos rayé de stries chatoyantes qu'il a fait preuve de cette science extraordinaire qu'il ne devait qu'à lui-même.

Comme céramiste, en effet, Palissy ne procède de personne ; il s'est formé seul. Là est le secret de sa force et de sa supériorité, et, là aussi, la cause des misères sans nombre et des déboires qu'il eut à endurer pendant quinze années. Il « tastoit en ténèbres » pour trouver, — c'était là le but de son ambition, — la composition d'un émail blanc semblable à celui qu'il avait vu autrefois sur une coupe, alors qu'en Italie la fabrication de la faïence émaillée était tombée dans l'industrie commune, et qu'en France, Girolamo della Robbia, à Paris, et Abaquesne, à Rouen, pratiquaient avec succès un art que tout le monde pouvait apprendre facilement. Il le savait bien lui-même, du reste, puisque dans son *Art de terre*, il se fait dire par son interlocuteur *Théorique :* « ... Je sçay que tu as enduré beaucoup de povreté et d'ennuis..., et ce a esté à cause que tu ne pouvois laisser ton mesnage pour aller apprendre le dit art en quelque boutique... » Mais dans quelle *boutique* aurait-il pu apprendre le secret de ces émaux si purs, si vigoureux et si profonds, qui lui sont tellement particuliers qu'ils n'ont jamais été égalés depuis, et qui ont fait de ses œuvres les merveilles les moins contestées de l'industrie humaine? Il se peut que, comme décorateur, il ait puisé dans le *Songe de Poliphile* la première idée de ses plats aux *rustiques figulines* et de ses grottes *délectables*, avec *les lézards et les couleuvres moulés sur le naturel;* mais, en tant que potier, son art lui appartient bien en propre, et l'opinion émise par quelques écrivains allemands qui veulent faire de Palissy un élève d'Augustin Hirschvogel, ne résiste pas à un examen sérieux ; d'abord, il n'a jamais été prouvé que Palissy, dans les

voyages qu'il entreprit alors qu'il était jeune, soit jamais allé en Allemagne, et surtout aussi loin que Nüremberg, et, en second lieu, ce n'est que bien longtemps après être revenu de ces voyages qu'il songea à la fabrication des poteries; en outre, il dit à plusieurs reprises que ce qu'il cherchait était la composition de l'émail blanc, et cet émail n'existe pour ainsi dire pas dans les faïences de Nüremberg à cette époque.

Ce qui prouve mieux encore que cet art, qu'il avait si péniblement créé, lui était bien personnel, c'est qu'il disparaît presque entièrement



PLATEAU VIOLET, PAR BERNARD PALISSY. — (Collection Spitzer).

avec lui, ne produisant plus sous ses continuateurs immédiats, et, à quelques exceptions près, que des œuvres médiocres, ternes, sans finesse et surtout sans vigueur. Cependant, il eut, non pas des élèves dans la véritable acception du mot, puisqu'il ne les initia pas entièrement à la connaissance de la fabrication de ses émaux, mais des aides, entre autres ses deux fils — ou au moins ses parents — Nicolas et Mathurin Palissy, dont les noms figurent à côté du sien dans les comptes de la reine mère; ils apprirent peut-être le *métier* sous sa direction, ils héritèrent de ses moules et de ses modèles, mais il ne leur livra jamais les secrets qui lui avaient coûté tant de pénibles recherches et tant de misères: « Cuides-tu, dit-il à son interlocuteur *Théorique,* qu'un homme de bon jugement veuille ainsi donner les secrets d'un art qui aura beaucoup cousté à celuy qui l'a inventé?... Il n'en est pas de mon art ni des secrets d'iceluy comme de

plusieurs aultres. Je sçay bien qu'un bon remède contre une peste, ou toute aultre maladie pernicieuse, ne doit estre celé. Les secrets de l'agriculture ne doivent estre celez. La parole de Dieu ne doit estre celée. Mais de mon art de terre et de plusieurs aultres arts, il n'en est pas ainsi. Il y a plusieurs gentilles inventions, lesquelles sont contaminées et mesprisées pour estre trop communes aux hommes... » Et il reste inébranlable malgré les prières de *Théorique*, par lequel il se fait dire à lui-même qu'agir de cette façon « c'est abuser des dons de Dieu, c'est n'avoir nulle charité... Si tu tiens ainsi ton secret caché, tu le porteras en la fosse, nul ne s'en ressentira et ta fin sera maudite... »

L'œuvre entière de ce potier « à l'âme héroïque, de cet homme de génie qui fut aussi un admirable écrivain », se trouve représentée d'une façon merveilleuse dans une des plus splendides vitrines de la collection de M. Spitzer, par des pièces irréprochables de beauté et de conservation, et par quelques spécimens uniques. On peut y suivre pas à pas, pour ainsi dire, l'éclosion de ce talent vigoureux qui commence, après la pénible période des recherches et des tâtonnements, par « les *vaisseaux* de divers émaux entremeslez en manière de jaspe. » Au point de vue purement céramique, ce sont certainement ses œuvres les plus parfaites et les plus intéressantes, et même lorsqu'il fut arrivé à posséder parfaitement la pratique de son art, Palissy n'a rien produit qui vaille ces premières pièces aux tons chauds et brillants, aux émaux limpides et profonds; on sent en les voyant que le maître en surveillait la fabrication, qu'il les émaillait lui-même avec amour, qu'il en dirigeait attentivement la cuisson. Il n'en sera pas ainsi plus tard : absorbé par ses idées de propagande religieuse, par ses travaux de géologie, par la rédaction de ses ouvrages, par ses cours ou *conférences* publiques, éloigné par de fréquents voyages, il laisse trop souvent la direction de ses ateliers à des mains étrangères, et les produits s'en ressentent.

Puis viennent les *pièces rustiques*, avec leurs anguilles qui serpentent sur un lit de fougères et de mousse, leurs poissons qui nagent autour d'un îlot au centre duquel dort une vipère gracieusement enroulée sur elle-même, leurs bordures vivantes, animées par des grenouilles, des écrevisses, des lézards et par ces mille *petits bestions* placés sur des feuillages de chêne et de laurier. Malgré « le peu de convenance d'une semblable décoration, aggravée encore, dit M. Charles Blanc, par la vérité saisissante de ces lézards, de ces écrevisses, de ces poissons moulés sur nature, avec le chagriné de leur peau, le piquant de leurs pattes, l'imbrication de leurs écailles », ces plats sont, de toutes les œuvres de Palissy, celles qui portent l'empreinte la plus franche et la plus caractéristique

de son talent, si épris des merveilles de la nature, de même que ce sont aussi celles qui sont restées le plus populaires.

La collection de M. Spitzer renferme dans ce genre plusieurs pièces



GRAND BASSIN EN ÉMAIL POLYCHROME, PAR BERNARD PALISSY.

(Collection Spitzer.)

extrêmement remarquables, de formes variées, depuis les bassins ovales de différentes grandeurs jusqu'aux plats ronds, beaucoup plus rares, portant au centre un ombilic circulaire formé par un serpent enroulé et destiné à retenir le pied de ces belles aiguières aux anses élégantes, à la panse ovoïde tapissée de fougères et de laurier, à la base garnie de

coquilles et de bucardes, et qui peuvent être regardées comme les œuvres les plus parfaites sorties des mains de Palissy, alors dans toute la plénitude de son talent. M. Spitzer possédait depuis longtemps une de ces rarissimes aiguières, véritable merveille de goût et surtout de coloration, et par une de ces bonnes fortunes qui arrivent quelquefois aux collectionneurs, il a pu conquérir dernièrement à la vente Bale, à Londres, le plateau ovale qui la complète. Nous citerons également, dans cette série, une magnifique bouteille ou gourde de chasse entièrement tapissée de coquilles variées, au centre desquelles se trouve, de chaque côté, une vipère enroulée, et surtout une de ces rustiques fontaines qui devaient être comme les esquisses ou les maquettes des *grottes délectables* que le pauvre potier saintongeois, autrefois méprisé et devenu alors *sculpteur en terre émaillée* de la reine mère et du grand connétable, exécutait dans le jardin des Tuileries, au château d'Écouen, à Chaulnes ou à Nesles, en Picardie.

Mais il est une autre face du talent si varié de Palissy qui se trouve également représentée dans la vitrine de M. Spitzer par un certain nombre de spécimens de premier ordre ; ce sont les plats ou bassins dont le fond est formé par des bas-reliefs à sujets de figures. Ces plats, beaucoup plus rares et plus recherchés des amateurs, sont, malgré leur perfection incontestable et si on les envisage au seul point de vue de la céramique, inférieurs aux plats à reptiles ; les émaux en sont généralement plus pauvres, moins brillants, moins fondus ensemble, surtout dans les jaspures. Ils ont été évidemment fabriqués à Paris, à cette époque dont nous avons parlé plus haut, où Palissy, absorbé par d'autres préoccupations, abandonnait trop souvent la direction de ses ateliers à des aides inexpérimentés, qui appliquaient avec plus ou moins de soin et de talent les émaux qu'il préparait lui-même.

Quant à l'opinion qui veut que ce soit Palissy qui ait composé et exécuté la plupart de ces bas-reliefs, il nous est impossible de l'admettre. L'art de la sculpture, et particulièrement de la sculpture en bas-relief, exige une grande pratique et une habileté résultant d'études longues et difficiles, que notre potier, malgré la multiplicité de ses connaissances et de ses talents, ne devait certainement pas posséder. C'était un très habile mouleur, un arrangeur ingénieux, mais ce n'était certes pas un sculpteur, et surtout un sculpteur capable de produire des œuvres aussi fines, aussi délicates et aussi complètes que celles qui ornent le fond de la plupart de ses plats. Il suffit, en outre, d'examiner quelques-uns de ces bas-reliefs avec attention pour se rendre compte de l'énorme différence qui existe entre eux. Il n'en est pas deux dans lesquels on puisse reconnaître la même main, la même *touche*, si l'on peut s'exprimer ainsi. De plus, quel-

ques-uns sont des surmoulages d'œuvres bien connues de Barthélemy Prieur et de François Briot, tandis que d'autres reproduisent des compositions du Rosso, du Primatice, de Léonard Gaultier, etc. Il est donc plus rationnel d'admettre que Palissy, lié pendant son séjour à Paris avec les artistes de son temps, leur faisait exécuter des bas-reliefs ou des modèles qu'il reproduisait en les recouvrant de ses étincelants émaux, ou surmou-



GRÈS DE COLOGNE, A FIGURES EN RELIEF ET A ORNEMENTS BLEUS.
(Collection Spitzer.)

lait quelques-unes de leurs œuvres quand elles rentraient dans le cadre de ses travaux ; sa gloire, du reste, est assez grande pour n'être pas diminuée par l'attribution à d'autres mains que les siennes des sculptures que nous signalons.

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, la collection de M. Spitzer renferme quelques-uns des spécimens les plus remarquables de cette série, et surtout deux pièces à peu près uniques. La première est un grand plat ovale avec bordure à salières peintes en émaux jaspés, un peu secs d'aspect peut-être, mais d'un ton harmonieux ; le sujet, qui ne comprend pas

moins de dix-sept figures en bas-relief, représente le *Christ et la femme adultère*. Avec le bassin à reptiles et poissons du musée de Lyon, ce plat, qui mesure 0m,63 de longueur sur 0m,47 de largeur, est certainement un des plus grands qui soient sortis des fours de Palissy.

L'autre pièce, dont il n'existe que deux spécimens analogues, un chez M. le baron Seillière et l'autre dans la collection Gountaine, est également un plat ovale de moindre dimension (0m,46 sur 0m,37) représentant l'*Enlèvement des Sabines*. Au centre de la composition, des guerriers entraînent une femme que des hommes armés de glaives et de poignards s'efforcent de défendre; à droite, se trouve une table sur laquelle sont des vases renversés et, dans le fond, des cavaliers. C'est surtout en comparant ce plat d'une exécution si remarquable, bien qu'un peu pauvre d'émail, avec d'autres œuvres de la même série, que l'on peut se rendre compte de cette différence dans la sculpture que nous signalions tout à l'heure; ici les figures, d'une grande élégance, modelées avec finesse et précision, montrent dans leur peu de relief toute la science d'un praticien consommé et laissent bien loin derrière elles les personnages d'un aspect un peu lourd que l'on remarque dans d'autres plats, — entre autres dans celui qui représente un *Moissonneur*, — ou d'une touche un peu molle, comme dans le bas-relief connu sous le nom de la *Fécondité* ou des *Jeux de l'Enfance*, dont M. Spitzer possède plusieurs variantes.

Nous citerons encore dans cet ensemble si remarquable, et comme une des pièces les plus rares et les plus intéressantes, le grand bassin ovale (0m,50 sur 0m,37) où l'on trouve réunies les deux manifestations du talent de Palissy. Le sujet qui occupe tout le fond représente le *Baptême du Christ*, tandis que le bord forme un riche encadrement composé de rocailles, de coquilles, de grenouilles et d'insectes aux colorations variées et harmonieuses.

A côté de ces œuvres importantes, il en est d'autres de moindres dimensions, mais tout aussi intéressantes; ce sont des corbeilles à entrelacs délicatement découpés à jour, des bassins dont les bords, empruntant à l'ornementation de l'époque ses motifs les plus élégants et les plus variés, sont souvent coupés par des cavités destinées à recevoir les épices, un charmant plateau à quatre lobes séparés par des arêtes saillantes, à fond jaspé violet et à médaillon central représentant la *Tempérance*, d'après Briot, et surtout plusieurs salières, une entre autres au chiffre des Montmorency, ornées de bustes de sirènes et de masques grimaçants; dans toutes ces pièces, d'une conservation tellement merveilleuse qu'on les croirait sorties hier des mains du potier, on retrouve la marque du goût pur et élevé de Palissy.

Puis ce sont les statuettes provenant presque toutes de la fabrique d'Avon, près Fontainebleau, où semblent s'être le mieux conservées les traditions du maître : les deux *Moines* avec leurs besaces, le *Joueur de vielle*, la délicieuse petite *Nourrice*, une des plus gracieuses figurines qu'ait produites la plastique émaillée, *Neptune* sur un cheval marin, et ces deux beaux *porte-lumières* d'applique avec consoles à la base, que Nevers devait si grossièrement copier plus tard. Le premier représente le buste d'un jeune homme imberbe, revêtu d'un costume de page, et dont le bras gauche saillant est étendu pour recevoir le flambeau dans la main à demi-fermée, et le second, d'une exécution plus serrée et plus artistique, reproduit une jeune femme d'une rare beauté, dont les épaules et la poitrine sont en partie couvertes par une draperie qui laisse à nu le sein gauche et qu'une des mains retient, pendant que le bras droit, également nu, se porte en avant pour tenir le bougeoir. Il n'existe pas, croyons-nous, un second spécimen de cette remarquable pièce.

En quittant cette vitrine qui renferme un aussi grand nombre de chefs-d'œuvre, si brillants sous leur riche manteau d'émail, on ne peut s'empêcher de regretter cette sorte d'égoïsme qui a poussé Palissy à cacher les procédés d'un art qu'il avait créé et dont il a ainsi restreint les applications, et l'on est tenté de répéter avec *Théorique* que c'était « n'avoir nulle charité » que d'emporter ainsi dans la tombe les secrets qui enfantèrent tant de merveilles.

Bien que l'étude des grès ne fasse pas partie de ce travail, nous signalerons cependant, comme un des spécimens les plus remarquables de ce genre de poteries, la belle cruche à figures en relief que représente notre gravure ; c'est évidemment une œuvre unique et probablement une pièce de maîtrise ; mais, outre sa rareté, elle est intéressante par la façon dont sont gravés en réserve les délicats ornements rehaussés de bleu qui la recouvrent entièrement ; il y a là, au point de vue céramique, un procédé qui ne se retrouve sur aucun autre grès et qu'il était important de mentionner.

ÉDOUARD GARNIER.



LES FOUILLES DE M. DE SARZEC

EN MÉSOPOTAMIE

ANTIQUITÉS CHALDÉENNES

Le musée assyrien du Louvre vient de s'enrichir d'une précieuse collection de monuments de l'antique Chaldée provenant des fouilles faites dans la Mésopotamie inférieure par M. de Sarzec, notre consul à Bassora[1]. Les documents de cette époque étaient jusqu'ici très rares. Les explorations entreprises depuis quelques années par la France et l'Angleterre avaient mis au jour, il est vrai, une certaine quantité de briques sur lesquelles on lisait le nom des rois qui avaient fait construire les palais dont elles étaient les débris; mais, en dehors de cela, on ne connaissait que quelques objets en bronze, quelques statuettes en terre cuite, un fragment de statue informe, et enfin des pierres gravées dont on ne soupçonnait même pas l'origine.

Les recherches avaient toujours été entravées dans cette région par des difficultés de toute nature; on sait, en effet, que la Chaldée est un pays d'alluvion, formé par les atterrissements du Tigre et de l'Euphrate, qui débordent chaque année et laissent à leur embouchure des dépôts qui diminuent de jour en jour l'étendue du golfe Persique.

Les anciens habitants de la Mésopotamie avaient tiré parti de ces inondations régulières. Hammourabi, un des premiers rois de Babylone, qui vivait vingt siècles avant notre ère, raconte dans ses inscriptions les

1. Voyez la *Chronique des arts* du 6 août 1881.

grands travaux de canalisation qu'il avait entrepris[1], et ces travaux, continués par ses successeurs, avaient fait de la Babylonie au temps de Darius un des plus riches pays du monde[2]. Depuis longtemps les canaux sont obstrués; les eaux n'ont plus d'écoulement facile et les riches prairies ne sont plus aujourd'hui que des marais fétides dont les miasmes répandent au loin la désolation et la mort. Dans de pareilles contrées, les communications sont difficiles; c'est à peine si les points intéressants à visiter sont accessibles pendant quelques mois de l'année. Joignez à cela les dangers auxquels on s'expose en parcourant un pays toujours en insurrection, où l'Européen est toujours l'ennemi des bandes rebelles, et souvent même inefficacement protégé par les firmans auprès des soldats du Sultan. On comprend dès lors comment il se fait que les fouilles de Loftus, de Taylor, de Rawlinson, ainsi que celles qui avaient été tentées par notre Expédition en Mésopotamie, aient donné des résultats aussi peu considérables.

Cependant, malgré toutes ces difficultés, malgré tous ces dangers, M. de Sarzec, avec une volonté persévérante et une grande habileté, secondé par la direction intelligente des Conservateurs des Antiquités assyriennes du Louvre, qui ont assuré à la France le résultat de ses recherches, a pu explorer le site d'une des plus anciennes capitales de la Basse-Chaldée. M. de Sarzec a exhumé un vaste palais, et dans ses ruines il a trouvé de grandes statues taillées dans le granit et le porphyre, les unes debout, les autres assises; puis des statuettes en pierre dure, d'autres en bronze et en terre cuite; des bas-reliefs en marbre et des monuments en briques couvertes d'inscriptions dont quelques-unes sont très étendues; plusieurs d'entre elles contiennent des centaines de lignes d'écriture.

J'ai été admis à visiter et à étudier ces précieuses découvertes au moment de leur arrivée, et je ne saurais assez remercier la bienveillance des Conservateurs du Louvre, et en particulier M. Heuzey, qui m'a permis d'en parler ici le premier et qui nous a si obligeamment procuré les moyens de reproduire les monuments qui accompagnent notre article.

On comprend toutefois la réserve qui m'est imposée dans de pareilles circonstances. L'exploration de M. de Sarzec sera l'objet d'une publication spéciale destinée à faire connaître les détails de son entreprise et dans

1. MENANT. *Inscriptions de Hammourabi, roi de Babylone*, p. 21. « J'ai creusé le fleuve Hammourabi, bonheur des hommes, pour les peuples de la Babylonie et le canal pour le peuple de Sumir et d'Akkad; j'ai porté ses rives sinueuses dans le désert; j'ai creusé des fossés d'irrigation et j'ai procuré des eaux fertiles au peuple de Sumir et d'Akkad. »

2. HÉRODOTE. Livre Ier, ch. CXCII.

laquelle viendront naturellement se placer la description et l'interprétation des monuments qu'il a exhumés. En attendant, le public français ne saurait rester étranger à ces découvertes. Désormais le nom de M. de Sarzec s'associe à celui de Botta dans la glorieuse initiative des explorations de l'Assyrie et de la Chaldée. Je ne puis aujourd'hui qu'indiquer les grandes questions que ces découvertes soulèvent et résolvent et me borner ici à faire connaître quelques échantillons de ces fouilles.

Nous offrons à nos lecteurs dans la planche qui accompagne cet article : — 1° la reproduction d'une statue en diorite d'un travail fort intelligent ; elle est assise les mains croisées d'une manière très caractéristique ; le personnage est vêtu d'une robe longue qui ne laisse voir que les pieds, évidés dans le bloc d'une façon toute particulière ; c'est évidemment le portrait d'un architecte, car sur ses genoux il porte une tablette sur laquelle on voit le plan d'un édifice avec une sorte de mesure ou d'échelle de proportion ; la robe est couverte d'une longue inscription gravée en caractères du style monumental de la Chaldée. — 2° Une tête en porphyre, fragment d'une statue qui n'a pas été retrouvée ; le travail du modelé ainsi que la manière dont la pierre a été attaquée prouve une grande habileté dans l'exécution. — 3° Un fragment d'un petit bas-relief en marbre qui, tout mutilé qu'il est, laisse voir un pied d'une grande délicatesse et un motif décoratif d'une finesse remarquable. — Toute autre description de la planche nous paraît surperflue ; enfin la figure que nous donnons plus loin représente la statue en diorite d'un personnage debout, simplement vêtu d'une robe longue, les mains croisées ; il porte sur le bras droit et sur la robe une inscription d'une certaine étendue.

M. de Sarzec a exhumé d'autres têtes et d'autres statues mutilées : on serait tenté, au premier abord, de rapprocher ces fragments pour arriver à un ensemble ; il ne faut pourtant pas songer à cette restauration facile ; ces têtes appartiennent à d'autres corps ensevelis dans les ruines, elles doivent rester avec leur indépendance de détail et complètent ainsi les renseignements qui surgissent des faits que nous allons essayer de préciser.

Lorsque j'écrivais [1] il y a deux ans, dans ce recueil, un article sur l'art assyro-chaldéen, je m'efforçais de démontrer, d'après les pierres gravées qui sont parvenues jusqu'à nous, que la Chaldée avait été plus de vingt siècles avant notre ère le berceau des arts qui s'étaient répandus dans l'Asie occidentale. Cette thèse se rattachait, ainsi qu'on peut l'apprécier, à une série de questions qui intéressent à la fois la philologie et l'ethnographie, c'est-à-dire l'histoire tout entière de ces contrées. Déjà les ruines de l'As-

1. *Gazette des Beaux-Arts,* décembre 1879.







Héliog. Dujardin

ANTIQUITÉS CHALDÉENNES
(Musée du Louvre)

Gazette des Beaux Arts

Imp. Eudes

syrie, bas-reliefs, statues, inscriptions, avaient ouvert de nouveaux horizons ; elles nous avaient révélé une civilisation dont les Grecs nous avaient à peine transmis le souvenir. Ces horizons devaient-ils reculer encore, et fallait-il chercher dans les restes de la civilisation chaldéenne les produits des maîtres dont les Assyriens étaient les héritiers? Fallait-il, sur la foi des pierres gravées, chercher dans la Basse-Chaldée les restes d'un peuple, d'une langue, d'une civilisation différente de celle qu'on avait eu déjà tant de peine à comprendre? Les textes s'offraient naturellement pour donner les premières indications ; les inscriptions assyriennes étaient comprises, mais les philologues qui avaient lu les inscriptions des Sennachérib et des Nabuchodonosor s'arrêtaient devant les textes trop succincts des premiers rois de Chaldée. Ces textes présentaient des formes grammaticales différentes de l'assyrien et des mots dont l'articulation n'avait aucun rapport avec celle des mots du vocabulaire assyrien ; cependant leur ensemble se laissait quelquefois comprendre par des traductions assyriennes dont on trouvaitç à et là des fragments et ces rares inscriptions faisaient connaître des noms de rois, des dynasties dont on pouvait suivre la filiation. Or le nom d'un de ces rois est inscrit sur tous les monuments découverts par M. de Sarzec. Ce roi porte, il est vrai, un nom conventionnel [1], celui de *Kamuma*, en attendant que la lecture de l'ensemble des signes qui le composent soit arrêtée, mais son règne est déterminé par une série de déductions qui reposent sur des faits précis et peut être fixé du XXVe au XXXe siècle avant notre ère.

Quelle est d'abord cette langue que les peuples de la Chaldée parlaient à cette époque? Tous ceux qui s'étaient occupés des textes de l'Assyrie voyaient dans ces inscriptions une langue nouvelle différente de l'assyrien.

Une seule voix [2] s'est élevée pour y chercher, à travers les ambages d'une cryptographie dont on ne peut saisir les combinaisons, la langue assyro-chaldéenne que nous connaissons déjà, hypothèse ingénieuse qui peut séduire devant des textes succincts qu'on voudrait faire passer pour des formules talismaniques, mais qui doit s'évanouir devant les longues inscriptions que les fouilles de M. de Sarzec nous apportent aujourd'hui. J'ai vu ces longues inscriptions, j'ai essayé de comprendre ce qu'elles nous diront un jour. Elles nous raconteront, sans doute, les détails de la construction des palais ou les exploits des souverains qui les ont fait graver pour en transmettre le souvenir à la postérité, et j'ai le droit de dire, au

1. Conf. MENANT. *Les noms propres assyriens.*— BABYLONE ET LA CHALDÉE, p. 63.

2. Voyez HALÉVY, *Observations critiques sur les prétendus touraniens de la Babylonie,* dans le *Journal asiatique*. Juin 1874.

nom de tous ceux qui lisent les inscriptions assyro-chaldéennes écrites avec les mêmes caractères, que, si nous nous arrêtons dans l'interprétation de ces nouvelles inscriptions, c'est qu'il y a là une langue nouvelle qui diffère essentiellement de l'assyrien.

Enfin, quel est le peuple qui parlait cette langue, qui a fait ces merveilles? A quelle race doit-il appartenir? On rattachait généralement les origines de la civilisation de la Haute-Asie aux descendants de Sem et on regardait les Sémites comme les plus anciens civilisateurs de ces contrées au milieu desquelles la tradition plaçait le berceau du genre humain. Je n'ai pas à rechercher ce qu'il y a de plus ou moins fondé dans cette désignation conventionnelle et je la suis ici. On croit aujourd'hui que les Sémites ont été précédés par une autre race dont on s'efforce de déterminer le caractère. C'est en vain que pour établir cette idée on présentait le témoignage des inscriptions assyriennes. Pour combattre les inductions des philologues, on invoquait surtout l'absence de monuments artistiques. Si cette civilisation a existé, disait-on, si elle a eu cette grandeur que vous lui supposez, elle a dû laisser des traces. Où sont les ruines des monuments qu'elle a élevés? Où sont ses textes, ses temples, ses palais, ses statues que vous pouvez mettre en regard des monuments assyriens pour en démontrer la différence[1]? C'est ainsi que la question se déplaçant, pour ainsi dire, appelait pour juges de la question philologique les artistes et les archéologues.

La solution ne s'est point fait attendre. Le développement artistique de cette époque nous est attesté par les monuments mêmes que les fouilles de M. de Sarzec ont exhumés et se trouve aujourd'hui à l'abri de toute discussion. C'est bien là l'art qu'on cherchait et qu'on niait en même temps. Cet art avait déjà cependant un représentant, mais personne ne se serait avisé de chercher et de présenter comme le produit d'une civilisation avancée ce torse mutilé du Musée Britannique qui laisse à peine deviner des formes humaines et qui portait pourtant lisiblement écrit le nom de ce même roi, Kamuma, Patési de Zirghoul dont nous avons aujourd'hui retrouvé le palais et les sculptures qui le décoraient. L'art *touranien* on l'a longtemps cherché; en voilà les échantillons; nous l'avions pressenti et nous avons souvent répété dans tous nos ouvrages qu'il ne fallait point se presser et qu'un coup de pioche dans la Mésopotamie inférieure pourrait nous donner plus de clartés que tous les raisonnements et toutes les hypothèses. Ce coup de pioche, c'est M. de Sarzec qui l'a

1. « L'art touranien, où est-il? a-t-on jamais démontré l'existence d'un art touranien? » — Halévy. *Observations critiques*, etc., p. 481.

donné, et voilà déjà une partie de ce qu'il nous a rapporté, c'est-à-dire un résultat immense, inespéré, qu'il faut avoir désiré, attendu comme



SCULPTURE CHALDÉENNE.

(Musée du Louvre.)

nous l'avons fait, pour en sentir tout le prix ; il faut avoir vu ces statues retirées de leurs caisses de voyage, déballées dans les caves du Louvre et mises sous nos yeux pour la première fois, pour comprendre l'émotion

sincère et profonde que j'ai partagée avec mon ami et collaborateur, M. Oppert, lorsque nous nous sommes trouvés en présence de cet amas de briques, de pierres, d'inscriptions, dominé par l'aspect imposant de ces statues mutilées. Les choses de l'art ont cela d'avantageux, c'est qu'elles parlent une langue qui est de tous les temps [1] et que chacun peut plus facilement comprendre que celle qui est traduite par des inscriptions dont la lecture est hérissée de questions paléographiques et philologiques difficiles à résoudre. Les échantillons que nous avons produits ne ressemblent en rien à ce que nous connaissions de l'art antique ; comparez nos statues chaldéennes à celles des premières dynasties égyptiennes, par exemple au roi Shafra du Musée de Boulaq, dont on peut voir un moulage au Musée du Louvre [2] ; comparez encore nos statues avec la plus vieille statue assyrienne, celle de Salmanasar Ier, découverte dans les ruines d'Ellassar et conservée au Musée Britannique ; ni l'Égypte, ni l'Assyrie ne nous ont fourni de pareils types. Si nous voulions les rapprocher de monuments plus modernes, nous n'aurions pour point de comparaison que les statues qui décoraient la voie sacrée des Branchides en Carie, qui représentent l'état le plus ancien de la statuaire grecque et qui ne remontent pas au delà de l'an 550 avant J.-C. Je ne veux établir aucune filiation entre tous ces monuments ; les artistes sont séparés par l'espace et par le temps de la manière la plus absolue. Si toutefois j'ai fait ce rapprochement, ce n'est point pour y trouver une ressemblance fortuite. Il y a, en effet, un rapport direct qui tient à la nature des choses. Partout et dans tous les temps on commence par une grande naïveté dans la pose, une grande simplicité d'ensemble ; les différences s'accentuent à mesure que l'artiste, serrant de plus près la nature, caractérise de plus en plus ses œuvres. Dans chaque pays, à chaque époque, il s'inspire du milieu dans lequel il vit et nous représente les types plus ou moins réussis des personnages qu'il a sous les yeux. Les artistes des bords du Nil nous donnent des Égyptiens; ceux du cours supérieur du Tigre, des Assyriens, de même que les artistes de la Carie nous donneront des Cariens ; il en sera de même des artistes de la Mésopotamie inférieure qui, au siècle de Kamuma, nous offriront les types des personnages au milieu desquels ils ont vécu. Si nous poussions plus loin la comparaison, nous pourrions trouver des ressemblances jusque dans les dévastations dont ces monuments ont été l'objet. En Carie, comme en Chaldée, le sol ne nous a rendu que des statues décapitées ; seulement M. de Sarzec, plus heureux que les fouilleurs de la

1. Comme dit le poète : « Les marbres l'ont apprise et ne l'oublieront pas. »
2. Voir la gravure, *Gazette*, t. XVII, 2e pér., p. 231.

Carie, a retrouvé *des têtes*, et nous pouvons ainsi apprécier les traits mêmes du peuple qui inspirait les artistes chaldéens de cette époque. Je ne sais à quelle race on pourra définitivement le rattacher, mais ce qu'on peut dire avec certitude aujourd'hui, c'est que jamais ces corps trapus, ces têtes au visage rond, aux pommettes saillantes, n'ont pu être l'image des Sémites tels que les monuments antiques nous les ont fait connaître, et tels que la filiation les a perpétués jusqu'à nous dans leur descendance la plus pure.

C'est ainsi que les monuments artistiques viennent résoudre de la manière la plus saisissante une question que la philologie et l'histoire avaient soulevée.

J. MENANT.



ANTOINE VAN DYCK

PAR JULES GUIFFREY[1]



Bien qu'il ait été fort attentif au dénombrement des diverses catégories de criminels qu'il voulait placer dans son *Enfer*, Dante est resté incomplet. Son plantureux catalogue oublie les peintres qui, poussant la distraction jusqu'à la culpabilité, ont négligé de dater leurs œuvres.

Ce n'est rien qu'une date au bas d'une toile, et cependant c'est la lumière; c'est, pour la malheureuse armée des critiques dans l'embarras, le rayon qui permet de voir, de comprendre et d'expliquer. Que saurions-nous de l'âme de Molière si nous ignorions à quelle époque et dans quel ordre ses comédies ont été écrites? La chronologie est un bienfait des dieux. Rembrandt le savait. Il a eu, par avance, pitié des honnêtes gens qui devaient commenter son œuvre. Il a pris soin d'éclairer ses tableaux au moyen d'un millésime providentiel qui permet d'apprécier les évolutions de sa manière et les transformations successives de son changeant idéal. Van Dyck, trop assidu à suivre ici le mauvais exemple que lui donnait Rubens, n'a pas eu cette précaution salutaire. Et qu'arrive-t-il? Nous avons beau faire les connaisseurs et multiplier les belles phrases, nous devons, si nous avons quelque sincérité dans l'âme, avouer que nous gardons sur Van Dyck de déplorables ignorances; il nous échappe; nous ne le tenons pas.

Sur ce maître, qui est dans tous les musées, et dont on parle volontiers

1. Paris, A. Quantin, 1 vol. in-fol. illustré de nombreuses reproductions dans le texte et hors texte.



PORTRAIT D'ANTOINE CORNELISSEN, PAR VAN DYCK.

(D'après un dessin de la collection B. Fillon.)

parce que son talent prête aux littératures faciles, il y avait un livre à écrire, un livre où les idées et les événements seraient présentés en bon ordre et où la discussion du fait biographique viendrait compléter la description de l'œuvre peinte ou dessinée. Chose étrange! ce livre a été rêvé et essayé au XVIII[e] siècle. Houbraken et Descamps ayant inventé quelques invraisemblances à propos de Van Dyck, un chercheur, dont le nom est resté inconnu, se rencontra, qui voulut savoir la vérité et organisa une enquête personnelle. Ce galant homme travaillait mystérieusement vers 1780. Il consigna le résultat de ses études dans un manuscrit qui, longtemps inutile et sans gloire, apparut le 13 décembre 1850 à la vente de la bibliothèque de M. Jules Goddé. L'administration du Louvre, avertie par des âmes charitables, fit acheter le volume, et, comme nous avions alors des intelligences dans la place, il nous fut permis, à nous et à quelques autres, de feuilleter le manuscrit et d'y relever certaines indications. Mais ce fut tout. En ces temps naïfs où la librairie était timide (M. Quantin n'existait pas encore) et où le livre d'art était une marchandise ruineuse, on ne pouvait songer à publier le travail de l'écrivain anonyme. Il fallait attendre, sauf à le consulter selon les besoins du quart d'heure, et c'est ce que fit Villot quand il publia en 1852 le catalogue de l'école flamande. Disons-le d'ailleurs : grâce à quelques découvertes inespérées, l'ouvrage du chercheur sans nom avait vieilli.

Certes, au temps de Louis XVI, alors que la grande critique existait à peine, il était méritoire de s'inquiéter de Van Dyck et de battre en brèche les témérités de Descamps et autres fabulistes; c'est ce que fit le vaillant anonyme; mais il ne lui était guère possible de tout savoir. C'est à une époque relativement récente que la vérité a commencé à être entrevue : le livre de Hookham Carpenter : *Pictorial notices consisting of a memoir of sir Anthony Van Dyck, with a descriptive catalogue of the etchings executed by him*, est venu, en 1844, apporter une première information sur le séjour de l'artiste à Londres ; l'année suivante, M. Louis Hymans traduisait en français le livre de Carpenter; en 1849, les auteurs du catalogue du Musée d'Anvers ajoutaient quelques dates à la biographie de Van Dyck; enfin l'infatigable Belgique a fouillé ses archives, et certains faits ont été mis en lumière.

Malgré ses imperfections et ses lacunes, et bien qu'il commençât à moisir par les bords, le manuscrit du Louvre pouvait servir de base à une étude nouvelle. C'est là ce qu'a compris M. Jules Guiffrey, un courageux qui ne demande pas la réduction des heures de la journée de travail et qui volontiers les allongerait encore. Il a, comme c'était son droit, largement utilisé le manuscrit de l'anonyme, mais il l'a complété

par les découvertes d'hier; il s'est mis en relation avec les savants de Bruxelles et d'Anvers, il s'est servi de sa science et de celle des autres, et il nous donne, dans ce beau format que connaissent les infortunés qui ont essayé de lire le *Holbein* et le *Boucher*, déjà publiés par M. Quantin, un *Van Dyck* plein de révélations instructives, étudié à fond et enrichi d'un catalogue où foisonne le renseignement.

Le livre est-il définitif? En aucune façon. Dans les matières historiques, nos travaux ne sont jamais que provisoires : bien des notes pourront plus tard s'inscrire sur les marges de l'excellent volume de M. Guiffrey. Son récit m'a instruit et troublé. En lisant ce livre, je vois plus que jamais combien il nous reste à apprendre sur Van Dyck, notamment sur ses voyages, et même, ce qui peut paraître étrange, sur ses relations avec Rubens. La faute en est à Van Dyck. Il avait l'écriture difficile ou du moins rare, et c'est à peine s'il reste de lui cinq ou six lettres qui d'ailleurs ne sont pas toutes autographes; souvent, il se bornait à signer. Du reste, né le 22 mars 1599, mort le 9 décembre 1641, et n'ayant ainsi pu disposer que de quarante-deux ans et quelques mois, il a vécu en homme pressé et il a été obligé de faire tenir beaucoup de travail dans une vie courte.

M. Guiffrey a signalé avec raison la précocité du talent de Van Dyck. Les dates ici sont éloquentes : elles disent, ce qu'on sait d'ailleurs par tant de documents, que l'apprentissage en ce temps-là commençait de très grand matin. Lorsque Van Dyck entre dans l'atelier de son premier maître Henri Van Balen, il a onze ans : il n'en a pas encore dix-neuf quand, le 11 février 1618, il est reçu maître dans la guilde de Saint-Luc, à Anvers. Avant cette date, il travaillait déjà chez Rubens, moins comme élève que comme collaborateur. C'est à ce dernier titre qu'il apparaît dans le contrat que le maître passe, le 29 mars 1620, avec les jésuites d'Anvers pour la décoration de leur église. Mais, en ce qui me concerne, je suis fermement résolu à croire que Van Dyck eut une très faible part à l'exécution de cette œuvre, ou même qu'il n'y travailla pas du tout. Pourquoi? Parce que quelques mois après la signature du traité, le jeune artiste dont les jésuites avaient réclamé le concours était parti pour l'Angleterre. Une lettre publiée par M. Sainsbury prouve qu'il arriva à Londres avant le 25 novembre 1620, et l'on voit dans le livre de Carpenter qu'il toucha, le 26 février 1621, une gratification de cent livres. Deux jours après, le 28, il obtenait, avec l'agrément de Jacques Ier, un passeport et un congé de huit mois. A la fin de l'année, Van Dyck partait pour l'Italie. Il ne revint en Angleterre qu'en 1632. Le congé de huit mois dura onze ans, et le roi Jacques ne revit jamais son peintre.

La période comprise entre l'apprentissage chez Van Balen et le départ

pour l'Italie constitue le premier chapitre de l'histoire de Van Dyck et correspond à sa première manière. Comment la caractériser ? où chercher la certitude ? M. Guiffrey a scrupuleusement fouillé la question. Nous lui ferons cependant un reproche. Il a eu vraiment trop de dédain pour celui de ses amis qui, dans un article publié par la *Gazette des Beaux-Arts*, en 1874, a révélé à l'humanité indifférente l'existence de l'un des plus anciens tableaux de Van Dyck, le *Saint Laurent* de la collection de M. Suermondt. Aujourd'hui, il faut aller à Berlin pour voir cette curieuse peinture, mais nous nous la rappelons fort bien, et nous savons qu'elle intéressait beaucoup Bürger. C'est une préparation au bistre, qui trahit l'influence directe de Rubens avec une certaine recherche de l'élégance. Le saint tient un livre dans la main droite, dans la main gauche le gril et la palme. Et le *Saint Laurent* est signé et daté : *A*ⁿ. *Van Dyck 1617* [1]. Après avoir reproduit le fac-similé de cette signature, nous ajoutions : « Les historiens devront prendre note de ce précieux tableau : c'est le commencement de la biographie de Van Dyck. »

Si M. Guiffrey ne croit pas à l'authenticité du *Saint Laurent*, si l'inscription lui paraît suspecte, qu'il dise les raisons de son incertitude. On les examinera, on se disputera, s'il le faut. Bürger, je le répète, admettait sans hésitation cette chaude grisaille, il ne discutait ni la signature ni la date. On sait d'ailleurs que si, à la suite de l'acquisition de la galerie de M. Suermondt, les conservateurs du Musée de Berlin ont débaptisé quelques tableaux, ils ont respecté le *Saint Laurent*.

Cette peinture de 1617 prouve avec évidence que pendant l'année qui précéda son entrée dans la guilde d'Anvers, Van Dyck avait parfaitement oublié les leçons de Van Balen, et qu'il était complètement conquis par Rubens. M. Guiffrey le reconnaît lui-même à propos du *Saint Martin* de l'église de Saventhem, près de Bruxelles. Ce tableau, dont il raconte fort bien l'histoire, est de 1621, c'est-à-dire d'un moment où Van Dyck ne connaît pas encore l'Italie; mais il connaît son Rubens : il l'avoue et s'en vante. L'invention, en effet, n'est nullement originale; il s'agit d'une adaptation, dans un format réduit, du magnifique *Saint Martin* que le maître avait peint avec tant d'éclat et qui est aujourd'hui à Windsor. L'imitation de Van Dyck est pleine d'inexpériences touchantes, avec de grandes finesses dans les chairs pâles, des rouges violents dans le manteau dont le pauvre va recevoir la moitié, des bleus convaincus dans le ciel intransigeant. Au milieu de qualités charmantes et jeunes, on voit éclater partout le désaccord et le trouble d'un coloriste hasardeux, qui

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*. 2ᵉ période; t. IX, 388.

n'a pas encore trouvé l'unité des beaux mélanges et des contrastes disciplinés[1]. Devant le *Saint Martin* de Saventhem, on comprend combien Van Dyck avait besoin de l'Italie.



INIGO JONES, ARCHITECTE DU ROI D'ANGLETERRE, PAR ANTOINE VAN DYCK.

(D'après une gravure de Van Voerst.)

Et en effet, l'Italie, qui a été fatale à quelques-uns et inutile à plusieurs, fut pour Van Dyck l'initiation et le salut. Il y arrivait à vingt-deux

1. M. Guiffrey est un peu bref sur le tableau de Saventhem. C'est un morceau capital dans l'œuvre du maître. Il aurait dû citer les quelques lignes, absolument justes, que M. de Montaiglon a consacrées en 1850 à cette peinture juvénile (*Le Musée de Bruxelles*, p. 35).

ans, avec une âme faite de cire molle, mais trop artiste cependant pour recevoir inconsciemment toutes les empreintes. Avide d'obéir, il sut choisir ses dominateurs. Qu'il ait beaucoup travaillé à Gênes, qu'il ait vécu un instant à Rome, qu'il ait, dans une rapide excursion, entrevu un coin de la Sicile, il faut le croire, puisque c'est vrai ; mais sa grande aventure intellectuelle n'est pas là, elle est à Venise. C'est ici qu'il s'est transformé. Aidé de Bellori et de Soprani, M. Guiffrey a dit tout ce qu'on peut savoir des promenades italiennes de Van Dyck, et il en a établi la chronologie avec toute la vraisemblance possible. Bien des points néanmoins restent flottants et peut-être ne seront-ils jamais déterminés d'une façon tout à fait rigoureuse. Contentons-nous d'un à peu près. L'événement capital, nous l'avons dit, c'est la visite à Venise, c'est la phrase intelligente de Bellori : *intense il suo pennello nè buoni colori venetiani.* Van Dyck fut sous le charme : il étudia Titien, cela va sans qu'on le dise, mais aussi le vieux Palme et tous ceux qui ont aimé les épidermes ambrés, les carnations chaudes jusqu'à être brunes. Le jeune peintre qui avait vu Van Balen introduire dans les jardins de Breughel des nymphes aux blancheurs lactées, trouva des plaisirs extrêmes à étudier dans les tableaux, et peut-être ailleurs, des femmes moins fades. Il apprit deux choses à Venise : d'abord cette couleur soutenue et forte qui met sur les chairs un reflet d'or, et ensuite cet art magistral et grave qui, dans le portrait, consiste à placer fièrement le personnage, à lui donner une allure solennelle où la note intime garde toutefois son accent. C'est dans ce sentiment, nouveau pour lui, que Van Dyck a peint les beaux portraits qu'on admire à Gênes et dont M. Guiffrey a dressé avec soin la liste triomphante. En général, ces peintures sont d'une exécution assez serrée, elles sont consciencieuses comme la jeunesse : Van Dyck n'avait pas alors autour de lui le groupe de collaborateurs qui donna plus tard à son atelier le caractère d'une usine. Il était naïf et convaincu. Cette manière italianisée n'est certainement pas très personnelle, mais elle abonde en élégances heureuses, en colorations puissantes.

A la fin de 1622, Van Dyck était à Rome. Il n'y fut pas très bien accueilli par les peintres de la colonie flamande, qui, grands amateurs des vins italiens, menaient une vie à la fois pauvre et joyeuse, faisaient du bruit le soir dans les rues et distribuaient des gourmades aux citoyens inoffensifs. Van Dyck avait déjà le goût des élégances et s'habillait volontiers comme un grand seigneur ; il parut suspect à cette bande de débraillés. Mais il trouva à Rome quelques protecteurs d'importance, entre autres le cardinal Bentivoglio, qui, ayant été nonce à Bruxelles, n'avait pas gardé un trop mauvais souvenir des Flamands. De là le fameux por-



A Van Dyck pinx. Gaujean sc

PORTRAIT DU CARDINAL GUIDO BENTIVOGLIO
(Palais Pitti à Florence)

 Imp. A. Quantin

trait du palais Pitti, où Van Dyck a si bravement résolu le problème des rouges, puisqu'il a, sans tricher et presque sans rabattre le ton, noyé la violence dans l'harmonie. M. Guiffrey fait grand cas de ce portrait, et il a raison. Même au milieu des splendeurs qui l'entourent au Pitti, l'œuvre garde une séduction victorieuse et une fière prestance. Caressée par une fine lumière, la tête du cardinal est étudiée avec un soin intelligent, l'accent y est même plus intime que dans beaucoup des portraits que le maître peindra plus tard. On comprend que Morin, qui dès 1623 a gravé le Bentivoglio en le réduisant aux proportions d'un buste, ait répondu à un chef-d'œuvre par un chef-d'œuvre.

Après un nouveau séjour à Gênes et une courte apparition en Sicile, Van Dyck songea au retour. Le 4 juillet 1625, il était à Marseille, et, quelques jours après, il s'arrêtait à Aix, où il fit le portrait de Peiresc, l'ami et le correspondant de Rubens. Je pense, comme M. Guiffrey, qu'il traversa la France et que, dans ce voyage, il ne négligea pas Paris. Mais ici la certitude fait défaut. Comment croire cependant que Van Dyck n'ait pas profité de l'occasion pour aller voir au Luxembourg la curiosité du moment, la galerie que Rubens venait d'achever pour Marie de Médicis et que le jeune peintre ne connaissait pas, puisque cette grande œuvre avait été terminée pendant son absence? Mais ce n'est là qu'une conjecture. On ignore d'ailleurs à quelle date Van Dyck rentra à Anvers.

Nous n'avons point à suivre l'artiste dans la période flamande qui dès lors s'ouvre pour lui. M. Guiffrey s'est fort bien tiré de ce chapitre, qui s'étend du commencement de 1626 au printemps de 1632, époque à laquelle Van Dyck partit pour Londres. Ce qu'il importe de noter, c'est que, pendant les premières années de son séjour à Anvers, le maître gardait au bout de son pinceau un fidèle ressouvenir des colorations vénitiennes. Et c'est pour cela que j'hésite à partager l'opinion de M. Guiffrey sur la date du tableau que Van Dyck a peint, en souvenir de son père, pour le couvent des Dominicaines d'Anvers. Je veux parler de la grande toile un peu vide qui représente, au pied du Christ crucifié, sainte Catherine de Sienne, saint Dominique et un ange pleureur dont la tristesse va jusqu'à la grimace. Pour fixer à 1626 la date de cette peinture, M. Guiffrey invoque des raisons de sentiment. Il rappelle que le père de Van Dyck était mort le 1er décembre 1622, que les Dominicaines l'avaient assisté à ses dernières heures, et que, pour les remercier des soins qu'elles lui prodiguèrent, le digne commerçant leur avait promis un tableau de son fils. En revenant dans sa patrie, Antoine se serait empressé de faire honneur à l'engagement souscrit par le mourant. Les auteurs du catalogue du Musée d'Anvers, où se trouve aujourd'hui le *Christ en croix,* prétendent,

au contraire, que Van Dyck fut beaucoup moins pressé de payer cette dette morale, et qu'il ne s'exécuta qu'en 1629. Ils ont l'air d'avoir raison. Comment admettre qu'au lendemain du voyage en Italie, alors qu'il était encore Vénitien, Van Dyck ait pu peindre cet ennuyeux tableau, un des moins heureux de son œuvre? Du reste, cette peinture m'a toujours troublé : quelle que soit la date qu'on lui assigne, elle atteste un germe, une possibilité de décadence.

Lorsqu'on essaye de classer chronologiquement les ouvrages de Van Dyck et d'étudier les transformations successives de sa manière, on est tenté de supposer que l'évolution rationnelle de son talent a été dérangée çà et là et coupée par des accidents, par des lassitudes, par des maladies momentanées. Je crois que le brave garçon ne se sentait pas très solide dans la vie. Le 6 mars 1628, tout jeune encore, il fit un premier testament. Des influences qui n'ont pas été expliquées et qui ne venaient pas toutes de chez Rubens l'ont quelquefois dévoyé. Pourquoi — la question est absolument nouvelle — Van Dyck a-t-il peint des morceaux, des têtes notamment, qui, par la furie de l'exécution, ressemblent à des Jordaens? En 1631, lorsqu'il achève la *Mise en croix* de l'église de Courtrai, il y a encore sur sa palette des restes d'italianisme. Le tableau est mal composé; ce Christ en diagonale est choquant; mais les chairs des bourreaux qui dressent la pesante croix ont des chaleurs brunes et des vigueurs qui rappellent le voyage méridional. Dans les scènes religieuses de Van Dyck, la composition est parfois pénible, pauvre ou détraquée. La grande invention n'est pas son affaire. Et pourtant, en 1631, Van Dyck est un vaillant portraitiste. C'est de ce temps que datent le beau portrait de Philippe Le Roy, de la collection de sir Richard Wallace, et celui de Marie de Médicis, dont il existe plusieurs exemplaires. A ce moment, la couleur du maître est chaleureuse, sa main bien portante.

Au printemps de 1632, Van Dyck part pour Londres, où l'attendaient de très grands succès et des salaires intermittents. Charles Ier le crée chevalier, il lui alloue une pension annuelle de 200 livres et il met la plus mauvaise grâce du monde à lui en faire payer les termes échus. Ces pauvres rois du XVIIe siècle sont, au point de vue de la comptabilité, des personnages navrants! On a envie de leur faire l'aumône, quand on les voit si mélancoliques devant le gouffre de leur caisse vide. On connaît le sinistre papier retrouvé par Hookham Carpenter. Vers 1638, Van Dyck fait remettre à Charles Ier une note des sommes qui lui sont dues, et celui-ci biffe d'un trait de plume certains articles et réduit les autres de moitié. Pour le grand portrait du *Roi à la chasse*, — c'est l'admirable tableau du Salon carré, — Van Dyck demandait 200 livres; on lui alloue



ÉTUDE DE PAYSAGE, PAR ANTOINE VAN DYCK.

(Dessin du British Museum.)

100 livres seulement. Dans ce rôle d'économe, Charles Ier pastiche par anticipation le Malade imaginaire revisant le compte de M. Fleurant.

Et cependant Van Dyck menait à Londres un assez grand train. Il avait six chevaux et un nombreux domestique. Il trouvait auprès des gens de la Cour des générosités qui corrigeaient la ladrerie royale. Il travaillait beaucoup, se faisant d'ailleurs aider par de braves élèves qu'il avait initiés aux mystères d'une collaboration rapide; et, lui, l'infatigable dépensier, qui songeait toujours au luxe de son maître et à sa grande vie éclatante, il parvenait à s'enrégimenter dans l'armée des peintres capitalistes. Un fait curieux a été révélé par M. Alphonse Wauters, dans son *Histoire des environs de Bruxelles*. Le 29 mars 1634, Van Dyck achète une rente de 125 florins du Rhin, hypothéquée sur la terre de Steen, qui, l'année suivante, allait devenir la propriété de Rubens.

Cette date a beaucoup préoccupé les chercheurs. M. Guiffrey est en mesure d'assurer qu'à ce moment Van Dyck a fait un voyage en Flandre et il le prouve par d'excellentes raisons. Si le lecteur, qui n'a sous les yeux que les vieux livres, conservait encore quelque doute, nous pourrions démontrer qu'en 1634 l'artiste est en effet revenu un instant au pays natal.

Sans parler des copies, Van Dyck a peint deux fois le portrait du prince Thomas de Carignan. A Berlin, le personnage est en buste; au musée de Turin, il est représenté à cheval, avec les allures héroïques d'un victorieux ou, du moins, — car la guerre ne lui fut pas toujours heureuse, — d'un général partant pour la bataille[1]. Chose grave! le portrait de Berlin est de 1634 et celui de Turin ne peut être que de la même époque. Il est impossible en effet d'y voir une œuvre de la période italienne; les peintures des palais gênois sont fort différentes. Or, en 1634, la maison de Savoie étant du dernier bien avec l'Espagne, Thomas de Carignan était en Flandre, et bientôt dans le pays de Liège où il se fit battre à Avein, le 20 mai 1635. Il n'avait avec lui que dix mille hommes, ce qui est peu; mais il en laissa tuer quatre mille, ce qui est beaucoup. Nous croyons que tous les portraits du prince de Carignan sont de 1634 et qu'ils ont été peints en Flandre. M. Guiffrey le croit aussi sans doute, bien qu'il semble dire le contraire au premier chapitre de son livre. Quant aux effigies de François de Moncade, marquis d'Aytona, — toutes deux sont au Louvre, — elles doivent correspondre à la période militaire de la vie du person-

1. Un autre portrait de Thomas de Carignan (en buste) est à Windsor. Il existe en outre deux préparations au bistre: l'une est à Munich, l'autre, que M. Guiffrey n'enregistre pas dans son catalogue, est au musée de Versailles.

nage et non au temps de sa carrière diplomatique. Dans e portrait équestre du Louvre, Moncade porte l'armure et tient le bâton du commandement. Or c'est en 1633 qu'il est nommé généralissime des troupes espagnoles dans les Pays-Bas, c'est en 1635 qu'il meurt au camp de Glock. J'ajouterai qu'au point de vue de la gamme des colorations et du travail du pinceau, le Thomas de Carignan et le Moncade paraissent de la même époque. Admettons jusqu'à preuve contraire qu'ils ont été peints en Flandre lors du voyage de 1634.

Mais sortons, s'il est possible, des broussailles de l'érudition. Revenons à la peinture. Après son apparition à Anvers et à Bruxelles, Van Dyck retourne à Londres et, sauf quelques absences, un séjour à Paris, par exemple, il y reste jusqu'au moment de sa mort. Les Anglais aimaient ce gentleman élégant dans sa vie comme dans ses œuvres. Il ne faudrait pas croire cependant que Van Dyck ait importé le portrait en Angleterre. Quand il y arriva pour la première fois, la faveur appartenait à des maîtres qui, eux aussi, étaient venus des Pays-Bas et persistaient à croire aux doctrines des Ravenstein et des Mierevelt. Ces honnêtes gens, dont il ne faut pas médire, étaient une sorte de prolongement de l'idéal du XVIe siècle dans le XVIIe, et ils considéraient le portrait comme un sacerdoce. Je n'ai pas besoin de rappeler qu'au point de vue de la vraisemblance iconographique, les images qu'ils nous ont laissées valent bien les représentations fastueuses et souvent un peu superficielles qui sortaient des mains moins tranquilles de leurs brillants successeurs; Rubens, le grand Rubens, avait entraîné le portrait dans la voie du décor, tous les Flamands le suivirent. Les Hollandais conservèrent plus de sérieux. Je ne voudrais point imprimer dans la *Gazette* un mot qui pourrait paraître impertinent; mais en ce qui concerne Charles Ier, par exemple, je ne serais pas éloigné de croire que le grand portrait de Daniel Mytens, qui est de 1627 et qu'on voit à Turin, et le petit portrait peint en 1632 par Henri Pot (Musée du Louvre) en disent autant sur la tournure et le visage du roi d'Angleterre que les portraits si séduisants et si fiers de notre ami Van Dyck. Mais la patience commençait à se démoder. Les gens du bel ari voulaient du nouveau. De là le succès du maître flamand. Ainsi que l'a si bien dit Fromentin, Van Dyck était « merveilleusement du monde, de son monde et de son moment ». Personne alors n'aurait eu le courage ou le mauvais goût de le discuter, et si aujourd'hui nous laissons çà et là paraître quelque doute, c'est parce que nous voyons plus loin dans l'histoire et que, lorsqu'on nous parle du portrait, nous pensons inévitablement à Albert Dürer, à Holbein, à Antonello de Messine, et même à un maître encore plus lointain, l'implacable Van Eyck.

Mais nous comprenons parfaitement que l'Angleterre, au temps de Charles Ier, se soit éprise de Van Dyck. Elle l'aimait pour lui-même et pour le germe inconscient qu'il portait en lui, car Van Dyck est un Gainsborough commencé. Et comment ne pas se laisser prendre au charme vainqueur? Ici le charme était bien réel. Qui le sait mieux que nous? Les critiques deviennent rares sur le marché qui ont pu voir en 1857 l'exposition de Manchester. On y avait réuni pour notre édification et notre joie les plus beaux Van Dyck des collections anglaises, et le spectacle était superbe. On trouvera un reflet de nos impressions dans les *Trésors d'art* de Bürger. Les appréciations du loyal écrivain sont restées exactes, et M. Guiffrey n'a été que juste lorsqu'il a, pour les œuvres qu'il n'a pas vues, invoqué l'autorité d'un pareil témoin.

Notons un fait important dans l'histoire du maître. Pendant son séjour à Londres, aux environs de 1635 ou de 1636, Van Dyck eut, en ses jours heureux, une manière où l'ombre est transparente et dorée, où n'apparaissent aucune violence, aucun ton noir, et où les colorations s'harmonisent comme les notes d'un bouquet. Ces pages, je le sais, ne sont pas très-nombreuses dans son œuvre; mais il faut les mettre à côté, au-dessus peut-être de certains portraits faits en Italie; il faut leur assigner le premier rang. Le type caractéristique de cette belle manière est au musée de Turin : c'est le tableau, véritablement admirable, où sont réunis trois des enfants de Charles Ier. Il y a là, avec la grâce naïve et presque un peu gauche de l'enfance qui pose devant le peintre et s'étudie à être sage; il y a là, disons-nous, des carnations couleur de miel, des délicatesses de dessin, des blancs titianesques, des bleus tour à tour vifs ou pâles et même des roses. C'est Van Dyck en fleur.

La fleur se fana. Dans quelques-uns des tableaux exposés à Manchester, nous avons pu surprendre la trace d'une certaine décoloration, une salissure de la lumière, une note moins franche qui, dans les chairs, tourne un peu vers le violet. C'était la fin. Van Dyck était malade, et son rôle allait s'achever. Florent le Comte, qui parle comme un simple Sganarelle le langage médical, dit étrangement que le pauvre homme était «miné des gouttes et desseiché par les ardeurs d'une fièvre héthique». Il mourut dix-huit mois après son maître, et dès lors l'école flamande aurait été bien mal en point, si elle n'avait eu la chance de conserver longtemps encore le troisième membre de la trinité, le robuste Jordaens.

Les lignes qu'on vient de lire ne donneront peut-être pas une idée bien exacte du livre de M. Jules Guiffrey. Nous nous sommes emparé des faits qu'il a réunis; mais pour l'appréciation du talent de Van Dyck, pour la caractérisation de ses trois ou quatre manières, nous ne sommes pas cer-

tain d'avoir été un traducteur tout à fait fidèle. Nous avons sans doute prêté au savant biographe des idées qui ne sont pas les siennes. Nos imprudences ne sauraient être laissées à son compte. L'auteur est un esprit sage, et lorsqu'il juge Van Dyck, il se tient prudemment dans les opinions moyennes. M. Guiffrey est trop notre ami pour qu'il ne nous permette pas de lui dire qu'il est, à nos yeux, suspect de modérantisme. L'étude des questions d'art exige plus de flamme et autorise plus de délire.

Pour la discussion des dates contestées et la mise en lumière du document inconnu, le livre de M. Guiffrey abonde en pages excellentes ; pour les choses de la peinture proprement dite, il est un peu froid. Certes, il est malaisé, même aux plus malins, de résumer sous une forme synthétique les caractères différents d'un artiste qui a varié dans son idéal ; mais ce sont là des difficultés d'écriture qui doivent agir comme des excitants, et nous mettre le diable au corps. Au dernier chapitre de son livre, M. Guiffrey a essayé de jeter un coup d'œil d'ensemble sur l'œuvre de Van Dyck, et vraiment il ne l'a pas mal jugée ; il n'a cependant point retourné la question pour en voir le dessous, et il s'est borné à courir légèrement sur les surfaces. Comment, avant d'écrire ce morceau, n'a-t-il pas eu la pensée de relire, dans les *Maîtres d'autrefois*, les huit pages que Fromentin a consacrées à Van Dyck ? Quelle finesse et quel sens profond des choses ! Assurément on peut, même devant le peintre écrivain, garder l'indépendance de son jugement et ne pas souscrire à sa thèse ; mais quelle lumière aurait apportée dans le débat l'opinion de ce critique, clairvoyant parce qu'il était inquiet. On voit ici que les générations se suivent sans se ressembler. M. Guiffrey appartient aux nouvelles couches littéraires, qui n'ont ni les imprudences de l'enthousiasme ni les dangereuses colères de la passion. Les critiques de l'ancienne école étaient autrement tourmentés, et s'ils se sont mépris bien des fois, ils pouvaient dans leur belle folie trouver par aventure le mot intelligent et la phrase qui éveille le rêve.

Le livre de M. Guiffrey restera néanmoins comme le résumé exact et sagace de tous les faits, importants ou menus, que la science moderne a pu découvrir sur la personnalité de Van Dyck et sur sa vie. De pareils travaux ne sauraient être trop encouragés, car c'est une bonne méthode que celle qui consiste à substituer la vérité à la légende. Et cette vérité parle bien haut, lorsque, comme dans les beaux volumes que publie M. Quantin, l'image vient presque à chaque feuillet commenter le texte et préciser la discussion. Sans parler des lettres ornées et des fleurons, le *Van Dyck* nous donne la reproduction de plus de quatre-vingts dessins ou estampes ; il s'enrichit de vingt-huit planches hors texte : les unes sont des héliogravures de M. Dujardin, dont le procédé a toute la sincé-

rité requise, les autres sont des eaux-fortes de MM. Gaujean, Courtry, Milius, Boulard, Salmon et d'un graveur de Munich, M. Hecht. Pour la plupart, ces planches sont spirituelles et savantes ; mais dût-on nous trouver bien difficile, nous voudrions y voir une exactitude encore plus textuelle. Quand nos graveurs commencent leur estampe, ils ont sous les yeux une photographie, qui les aide assurément beaucoup, et dont ils devraient cependant se défier un peu, car elle ne tient pas compte des transparences et elle les pousse à leur insu vers l'abus du noir. Là est le danger. Les habiles, il est vrai, ont su se défendre contre les séductions de l'ombre, et ils ont fait des estampes colorées. L'ensemble constitue un volume de belle apparence et plaisant aux yeux comme à l'esprit. Et lorsqu'on lit ces choses instructives jetées en moule sur un papier si éclatant, lorsqu'on tourne ces pages sonores qui font à l'oreille une si douce musique, on se persuade que l'idéal consiste à être bien imprimé et l'on se dit secrètement qu'on aimerait aussi à faire des livres pour M. Quantin, si l'on pouvait, si l'on savait.

PAUL MANTZ.



LES ARTS DU MÉTAL

PAR J.-B. GIRAUD

ET LES LIVRES QU'ON NE FAIT PAS



'ÉDITEUR Quantin continue la série des publications artistiques, et parmi les derniers ouvrages parus, nous devons une mention spéciale aux *Arts du Métal.* Ce livre de grand format est illustré de cinquante belles planches en héliogravure par Dujardin, et le texte est de notre ami J.-B. Giraud, le conservateur du musée archéologique de Lyon.

Dans son avant-propos, M. Giraud explique comment il avait rêvé de faire de cet ouvrage l'histoire entière et la grammaire complète de tous les métiers, de toutes les applications artistiques du métal : — le bronze, arme ou statue ; le fer, outil, glaive ou serrure ; le plomb, sceau ou pinacle ; l'étain, buire ou plateau ; l'argent, vase ou monnaie ; l'or, calice ou bijou. — Tous les métaux en leurs formes les plus diverses, tels que le génie de l'inventeur, le caprice de l'ouvrier, le goût du sculpteur les ont fondus, forgés, limés, tournés, ciselés, gravés, incrustés et polis depuis Tubalcaïn jusqu'au serrurier d'aujourd'hui. Giraud aurait voulu tout voir, tout étudier, tout décrire ; cet ouvrage, il l'avoue, eût été la tâche de plusieurs années et eût rempli quelques volumes ; notre ami, abandonnant son projet, en rejette la faute sur l'*Union centrale ;* c'est, à mon sens, injuste et je crois que l'Union lorsqu'elle a, la première, conçu l'idée de cette exposition du Métal dont nous avons rendu compte en son temps [1], n'a pas espéré réunir une telle galerie de richesses. Il faudrait avoir tous

1. *Gazette des Beaux-Arts,* 1880 ; l'Exposition du Métal à l'Union centrale, par Marius Vachon.

les musées publics et toutes les collections particulières de l'Europe pour coordonner de pareilles matières.

Naples et Cluny, Munich et le Kensington, Pétersbourg et Berlin, les collections de Sauvageot au Louvre, de Richard Wallace à Londres, des Rothschild à Ferrière, de Spitzer à Paris, le musée d'artillerie, l'Armeria de Madrid, constitueraient à peine cette histoire du Métal à travers les âges.

L'Association, qui, sans autres ressources que son petit capital, la robuste confiance de ses administrateurs, la science et l'activité de ses amis, la bonne volonté des prêteurs, a fait en deux mois le musée du Métal, a réalisé un tour de force inouï et rendu à l'industrie française un service que nous avons signalé et qui doit lui être compté.

M. Giraud a trouvé là un intéressant sujet d'études, et s'il n'a eu ni le loisir ni les éléments suffisants pour écrire l'histoire complète des arts du métal, il y a du moins fait avec goût le choix d'excellents spécimens.

Son livre est un catalogue raisonné d'une centaine d'objets empruntés à tous les temps et à tous les arts; il nous a conservé un souvenir durable d'une trop fugitive exposition ; il a, dans cent collections, pris les meilleurs des chefs-d'œuvre pour en composer une collection unique, et la perfection des procédés de gravure héliographique nous les rend tels que nous les avons vus.

Ce catalogue est précédé d'une rapide étude où l'auteur, reprenant le programme de l'Union, nous conduit de l'antiquité au moyen âge, de la Renaissance aux temps modernes, et même jusqu'au jour où nous vivons. Les grandes époques de l'art, les contrées où il a fleuri, les noms des artistes les plus aimés, les styles les plus nobles ou les plus gracieux, tout ce qui, pour l'historien, l'amateur et l'érudit évoque un souvenir, nous le retrouvons dans ce joli morceau de style.

Les planches sont photographiées d'après les objets tirés des collections de M. Ed. André, de la comtesse Dzyalinska de M. E. Dutuit, des barons Seillière, de M. Chabrières-Arlès, de M. C. Stein, de M. Courajod, de M. G. Dreyfus, de M[lle] Grandjean, de M. Spitzer, de M. Delaherche, de M. Antiq et de vingt autres ; les dernières gravures sont consacrées aux meilleures œuvres de nos orfèvres d'aujourd'hui.

Nous offrons à M. Giraud nos sincères compliments pour cette très intéressante étude, qui vient s'ajouter à celle qu'en 1878 il avait écrite et publiée après l'Exposition rétrospective de Lyon.

Nous félicitons encore M. Quantin et M. Dujardin, et nous recommandons les *Arts du Métal* à tous les amateurs de beaux livres, à tous les curieux d'art, à tous les collectionneurs, aux antiquaires, aux industriels, aux artistes, aux ouvriers même, dont l'esprit et la main s'attachent à la

composition et au travail de l'or, de l'argent, du cuivre ou du fer.

J'ai dit les ouvriers, mais ces ouvrages, quelque beaux et bien faits qu'ils soient, sont-ils à la portée de l'ouvrier ? leur prix même n'en défend-il pas l'acquisition à beaucoup d'artistes, et par là ne manquent-ils pas le but qu'on semble se proposer en les éditant : instruire, vulgariser le goût ?

L'Union centrale, à qui nous ne saurions ici donner que des



CHAUFFE-MAINS LITURGIQUE (XII[e] SIÈCLE).

(Collection de M. Gréau.)

éloges, a fourni l'occasion de publier bien d'autres ouvrages que celui dont nous venons de parler, et, sans rappeler tous les chapitres qu'a consacrés la *Gazette* à ses expositions successives, disons que c'est à la suite de l'Exposition du Métal qu'ont paru l'intéressant rapport de M. Germain Bapst sur le Musée rétrospectif du métal, travail serré, bien que rapide et fort apprécié, et le livre de M. René Ménard, publié sous le patronage de la *Société de propagation des livres d'art*.

C'est en créant, en 1876, son musée rétrospectif des tapisseries que l'Union a donné à MM. Müntz, Guiffrey et Pinchart l'idée d'écrire l'histoire générale de la tapisserie, à M. Dalloz celle de reproduire par le procédé Vidal les meilleurs types de tapisseries anciennes, et à MM. Guichard et Darcel l'occasion de nous donner les Tapisseries décoratives du garde-meuble, publiées chez Baudry.

L'Exposition rétrospective du costume, en 1874, a incité les Didot à éditer la très complète et très intéressante publication que Racinet dirige et dont il dessine toutes les planches.

Enfin le Musée Oriental, cette magnifique galerie qu'avait créée en 1869 l'Union centrale, est conservé presque entier dans les quelques centaines de clichés qu'en a pris Franck de Villecholle, comme il avait fait déjà quatre ans avant du Musée de l'Art ancien.

C'est, à proprement parler, l'Union centrale qui a inventé en France, en 1865, les expositions rétrospectives et qui, en 1869, a propagé la connaissance et le goût de l'Art Oriental et des merveilles de la Chine et surtout du Japon. La *Gazette des Beaux-Arts* lui a toujours rendu justice en cela. Mais, nous le répétons, ces ouvrages sortis du courant créé par l'Union, ne répondent pas aux besoins du gros public, et la Société qui a tant à cœur d'instruire et d'aider nos arts industriels aurait un moyen puissant de continuer l'action trop passagère de ses expositions; il lui appartiendrait de faire écrire, de publier et de répandre des livres à bon marché, sortes de grammaires élémentaires des arts, d'abrégés populaires de nos métiers, initiateurs au goût et à la curiosité pour l'immense masse de nos ignorants.

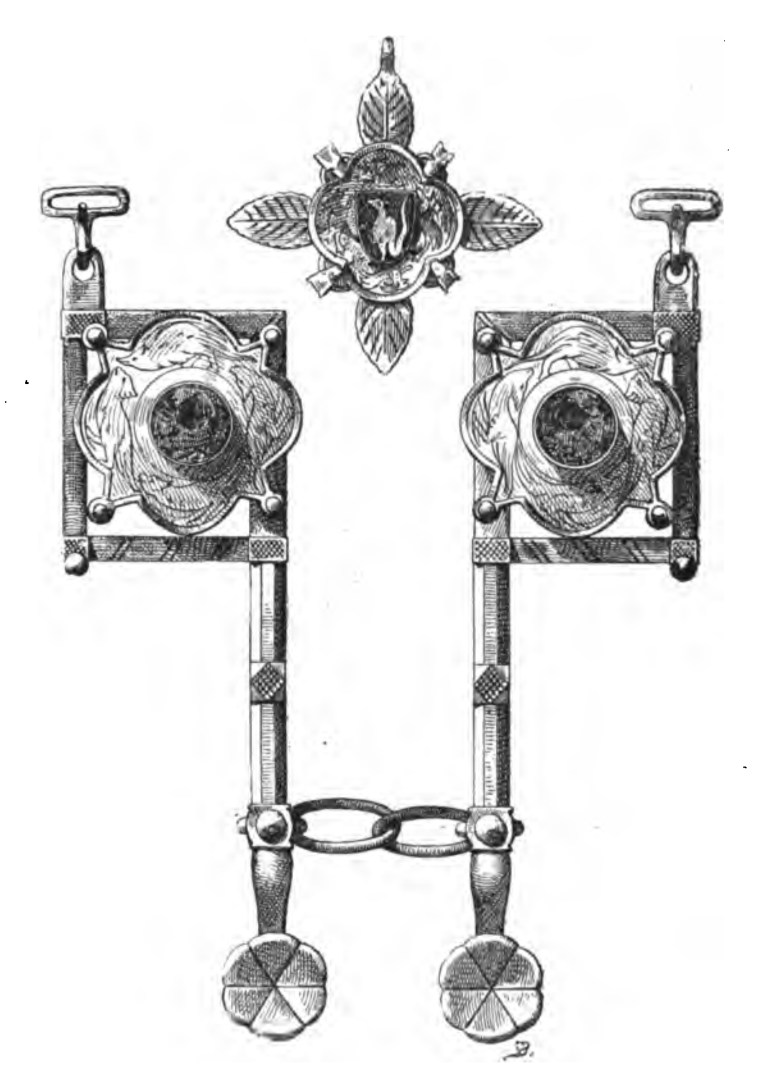
Nous sommes surpris qu'en France rien de semblable n'ait encore été fait, tandis qu'en Angleterre, en Italie, en Allemagne, en Belgique et jusqu'en Amérique ces petits livres vont se multipliant par milliers et deviennent pour les visiteurs de toutes les classes d'excellents guides dans les musées-écoles.

Le South-Kensington, mieux que toute autre institution, a compris l'utilité d'un pareil moyen de publication, et c'est sous son patronage, c'est sous la direction de son comité qu'ont été publiés les quelques vingt ou trente volumes qui ont pour titres : *Les Arts industriels — les Ivoires — les Textiles — l'Ameublement ancien et moderne — les Majoliques — les Instruments de musique — l'Art persan — le Manuel de dessin — les Bronzes — le Verre — les Arts industriels en Espagne — l'Orfèvrerie d'or et d'argent — les Arts dans l'Inde, etc., etc.*

Il en est un même, la tapisserie, dont le texte est de notre ami M. de Champeaux, et nous sommes surpris que par lui, qui appartient tout en-

semble au Musée des Arts décoratifs et au comité consultatif de l'Union centrale, l'idée si pratique des guides anglais n'ait pas été introduite en France.

Qu'on ne s'y trompe pas, et c'est pourquoi nous y insistons, ces



MORS DE CHEVAL, DORÉ ET ÉMAILLÉ (XIV[e] SIÈCLE).

(Collection de M. Ch. Stein.)

livres ne sont pas des traités prétentieux racontant l'histoire des Arts avec toutes sortes de formules académiques. L'auteur qui écrit un tel livre doit rester simple et faire un épitomé ; son lecteur est un grand enfant

qu'il faut instruire comme l'écolier qui commence, c'est à grands traits qu'il faut lui raconter l'histoire d'un métier; ce serait un vain travail de compliquer les faits par une discussion d'école; ce n'est pas un cours d'esthétique où les doctrines de quelques-uns auraient à trouver place; ces livres sont des grammaires abrégées, des rudiments d'histoire, des manuels illustrés, des guides pleins d'images et non pas des cours ni des catalogues. Ils ne s'arrêtent ni à un musée, ni à une bibliothèque, ni à une exposition, ni à une école; ils vont librement à grands coups de plume dans tous les temps et dans tous les pays, et, s'ils portent pour titre le fer, ils racontent en cinq ou six chapitres son histoire et ses transformations depuis la mine jusqu'à la clef ciselée.

Nous le répétons, il appartiendrait à l'Union centrale de commencer une telle série, et ce serait double bénéfice pour elle, car, outre la satisfaction d'instruire et d'intéresser qu'elle a toujours cherchée, elle trouverait là la meilleure occasion de se faire connaître et de s'étendre.

Elle aurait le droit de mettre sur chaque livre son cachet et sa jolie devise : *Tenues grandia*; jamais son modeste rameau du premier jour n'aurait poussé d'aussi longues branches, et ses racines trouvant une terre nouvelle dans les ateliers, dans les écoles, partout où iraient ces livres à bon marché, ses racines s'enfonceraient profondément et lui donneraient une force, une rusticité dont elle a besoin.

Ces livres, il faut les faire; l'éditeur Quantin, si friand des grands et luxueux ouvrages, trouverait en ceux-ci un profit excellent et matière à déployer sa jeune et merveilleuse activité. Les auteurs savants et spéciaux sont moins rares en France que partout ailleurs pour donner simplement et avec autorité ces leçons écrites; et, pour les illustrer, les clichés ne manqueraient pas : la *Gazette des Beaux-Arts* y aidera la première s'il le faut, et nous pourrions nommer cent autres magazines, qui réunis, possèdent tous les musées et toutes les galeries des Arts et des Métiers de l'Europe.

Est-il besoin de tracer le programme d'une telle bibliothèque, et depuis qu'elle existe l'Union centrale n'aurait-elle pas pu, à chacune de ses expositions périodiques, enfanter deux ou trois volumes? Auraient paru tour à tour, l'Art ancien, l'Art oriental, les Arts industriels, puis avec des définitions moins générales l'histoire du costume, la tapisserie. L'an dernier, elle eût donné son bon à tirer à l'Orfèvrerie, aux bijoux, à la damasquine, aux émaux, à la gravure, à la serrurerie, aux plombs et aux étains, à la numismatique, aux bronzes, à la dinanderie, aux armes, etc.

Aujourd'hui, pour préparer l'attrayante exposition qu'elle nous promet pour l'an prochain, l'Union devrait se mettre à l'œuvre, et dans les trois

grandes divisions qu'elle aborde : le papier, les tissus et le bois, elle pourrait commencer en plusieurs petits livres la division des chapitres.

Quoi de plus intéressant que d'écrire et de décrire le *livre;* une histoire abregée de l'imprimerie que précéderait même une notice sur les manuscrits? L'image serait le titre d'une revue rapide de la gravure et de tous les procédés découverts depuis le premier nielle de Finiguerra jusqu'au cliché de Gillot ; il y a là plus qu'un petit volume à faire, et j'en sais des subdivisions intéressantes, alors même qu'on demanderait à Champfleury d'écrire à l'usage de tout le monde une histoire des dessins populaires, de l'imagerie et de la caricature.

Le papier a bien droit à donner son nom à un volume spécial : il commence au papyrus et finit aux papiers de tenture et au celluloïde. Et les tissus, en combien de livres les raconterait-on : lin, soie, laine ou coton, tapisseries ou dentelles, costume ou mobilier ; c'est l'art de se vêtir, l'art d'orner son salon, car en la même exposition paraîtra le bois, meuble précieux ou menuiserie solide ; là, que de petits traités aux images amusantes, et qui ne seront plus seulement des guides populaires, mais des conseillers, des amis.

En cela, les Anglais nous ont encore devancés ; ils ont commencé la série de ces livres familiers qui, sous un nom générique « Art at home » l'art à la maison, racontent, conseillent et disent comment il faut meubler le salon, orner la chambre de famille, disposer les porcelaines de Chine, choisir l'ouvrage d'aiguille, assortir la toilette des femmes.

Chaque livre a son titre spécial et c'est ainsi que le goût anglais s'est modifié : cette école patiente, intelligente, curieuse et ambitieuse de progrès a fait de l'Anglais ouvrier et du baronnet de 1851, hommes sans goût et sans élégance, les ouvriers de 1878, pleins d'invention et d'originalité, les lords collectionneurs et savants.

Nous qui avions tant d'avance et qui relativement avons si peu appris, il faut par les mêmes moyens apprendre et enseigner ; c'est par des livres à vingt sous, par des bouquins illustrés, coquets et d'un débit facile qu'il faut répandre dans les faubourgs, dans les provinces, dans les salons, dans les ateliers, chez les enfants et chez les femmes, dans toutes les classes, dans tous les milieux, la science et le goût du beau.

C'est à la fortune de la France que travailleraient les propagateurs d'une telle publication, et peut-être feraient-ils même une bonne affaire d'argent. Nous aurions voulu qu'une semblable initiative appartînt à la direction des Beaux-Arts, mais il est préférable encore qu'une société libre opère ; elle fera mieux et plus vite ; si elle réussit, et elle réussira, ce n'est pas aux Arts décoratifs ou aux industries d'art, de quelque nom

qu'on désigne ces nobles applications du génie et du travail, qu'elle arrêtera ses publications ; elle confiera aux meilleurs écrivains l'histoire abregée des grands arts; nous aurons en quelques dizaines de « pocket-books » les traités d'architecture, de sculpture et de peinture de tous les âges et de toutes les écoles, l'ouvrier fera au Louvre sa promenade du dimanche, conduit par Taine ou Charles Blanc, et, rentré chez lui, il s'envolera jusqu'à Rome et Athènes, jusqu'à Madrid ou Amsterdam, et saura de l'Art et des grands maîtres ce qu'aucun Français ne devrait ignorer.

Nous le répétons, une telle tâche appartient à la société persévérante et trop modeste qui a la première ici, et bien avant ses rivales d'Angleterre et d'Allemagne, pris le soin d'instruire et de propager : à l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie.

Il lui suffit de vouloir; elle a trouvé des éditeurs et des écrivains pour de grands ouvrages somptueux, comme les *Arts du Métal* de M. Giraud, elle en trouvera plus aisément pour des livres à bon marché qui auront cent mille lecteurs.

L. FALIZE.





L'ART A TRAVERS LES MŒURS

PAR HENRY HAVARD[1]

On s'émerveille de l'infatigable production de notre librairie française. Il y a là, en effet, un phénomène des plus curieux. La peinture est dans le même cas. Où vont, chaque année, ces milliers de livres nouveaux, et surtout ces livres de grand luxe, livres d'art ou de science, qui apparaissent comme une floraison régulière; où vont ces milliers de tableaux dont les alluvions s'accumulent sans relâche? Tableaux et livres sont absorbés par le grand courant de la circulation commerciale. Les produits de notre librairie sont goûtés dans le monde entier. C'est que nos livres ont, plus que ceux des autres nations, un caractère cosmopolite, nos écrivains une supériorité de vulgarisation indiscutable. Faut-il s'en réjouir ou se mettre du parti des esprits moroses qui pensent que la quantité ne peut s'obtenir qu'au détriment de la qualité? Question délicate, qu'il vaut mieux ne pas approfondir.

Pour les ouvrage d'art, les seuls qui nous intéressent ici, M. Quantin est aujourd'hui au premier rang. Paul Mantz vient de parler, avec le charme et la compétence que l'on sait, du beau et grand volume de M. Guiffrey sur *Van Dyck*; les *Arts du métal*, de M. Giraud, ont trouvé dans M. Falize un juge des plus autorisés; nous avons nous-même présenté récemment, avec tous les éloges dont elles étaient dignes, les premières livraisons des deux splendides publications de MM. Rayet et Pa-

1. Un vol. in-8° de 400 pages, orné de nombreuses illustrations dans le texte et hors texte, par M. Ch. Goutzwiller.

lustre : les ***Monuments de l'art antique*** et la ***Renaissance en France***. Il nous reste à dire quelques mots de deux volumes qu'ont signés deux de nos amis et collaborateurs, MM. Henry Havard et Charles Ephrussi.

Notre intention était de les réunir dans un même compte rendu. Mais l'*Albert Dürer*, de M. Charles Ephrussi, n'étant point encore paru au



GRAND TEMPLE DE NEPTUNE A PŒSTUM.

(Gravure extraite de l' « Art à travers les mœurs ».)

moment où nous écrivons, nous préférons le remettre au mois prochain, plutôt que de signaler d'une façon banale un ouvrage superbe et intéressant à tous égards.

M. Henry Havard est un ponctuel. Son *Art à travers les mœurs* est depuis huit jours sur notre table. Le titre sonne d'une façon originale; il a quelque chose d'attirant. Le livre est élégant dans sa forme, l'impression en est irréprochable, le nom de l'auteur sympathique; en voilà plus qu'il ne faut pour assurer le succès. Il suffit d'ailleurs qu'il approche de celui de la ***Hollande à vol d'oiseau*** pour que MM. Quantin et Decaux, les éditeurs en commun de l'*Art à travers les mœurs*, soient satisfaits.

L'*Art à travers les mœurs*, de M. Havard, est un développement scientifique de la thèse soutenue par M. Taine dans son *Voyage en Italie* et dans son cours d'esthétique, et indiquée depuis longtemps par la critique :

de l'influence des mœurs, du climat, de la géographie, sur les caractères de l'art, sur son génie et ses transformations de peuple à peuple ; il est surtout un résumé d'une partie de son histoire, reconstituée dans les traits essentiels de son cadre et mêlée à la vie sociale ; une esquisse à grands



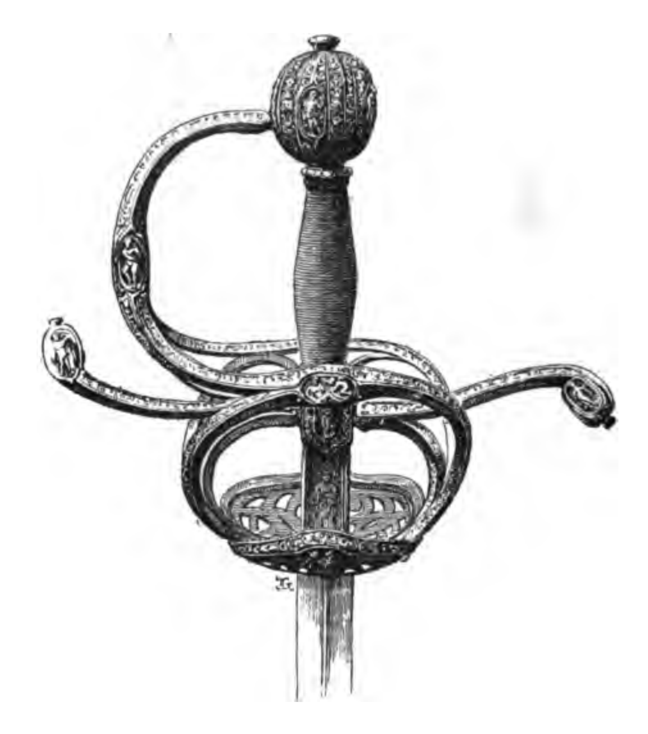
VASE HISPANO-MORESQUE.

(Coll^on de M. de Rothschild.)

coups de crayon. C'est, si l'on veut, une sorte de manuel philosophique de l'art mis à la portée des gens du monde, ou des esprits peu familiarisés avec les études artistiques, et qui leur permettra d'éclaircir quelques-uns des problèmes que présente l'histoire de la civilisation humaine.

Le programme était plus que vaste. M. Henry Havard en a fixé les jalons avec beaucoup de bonheur ; un coup d'œil jeté sur la table des

matières nous les fait déjà connaître exactement. La première partie est une sorte d'exposé des théories de l'auteur, une déclaration de principes où sont définis les lois naturelles, les grands mobiles, les influences générales qui président, selon lui, à la naissance, au développement, puis à la décadence des arts. M. Havard admet trois périodes de l'existence humaine : la période dite imaginative, la période de production et celle



GARDE ET POIGNÉE DE L'ÉPÉE DE RUBENS.

de réflexion, qui est celle du déclin. Mêmes divisions pour les périodes de l'existence des peuples. C'est-à-dire qu'il y a entre l'existence artistique de l'homme et celle d'une nation toute une série d'analogies frappantes. Le point de départ est le même, les progrès suivent la même évolution, la maturité conduit par les mêmes chemins à la décadence. Mais notre ami va plus loin encore. A chacune de ces périodes, à chacune des étapes que parcourent ces deux existences, correspondent des manifestations identiques. La nature règle les destinées de l'homme comme celles de l'histoire. Bien plus, elle règle les destinées de l'animal comme celles de l'arbre et du sol lui-même. Les peuples ont leur vie comme les individus.



DESSUS DE PORTE DE BOUCHER, AUX ARCHIVES NATIONALES.

(Ancien Hôtel Soubise.)

On voit que la thèse de M. Havard pousse les choses dans leur extrême logique. Il en tire en terminant une conclusion qui paraît être la clef de voûte de son livre.

« Une fois, dit-il, qu'il sera bien démontré que toutes les actions des hommes sont intimement liées, connexes, solidaires et dépendantes les unes des autres, et qu'il suffit de posséder un certain nombre de ces actions pour reconstituer celles qui font défaut, comme la vie des peuples obéit à une marche aussi régulière que toutes les autres parties de la nature, on sera naturellement amené à conclure que, par une série d'ob-



COFFRE EN BOIS SCULPTÉ DU XVI[e] SIÈCLE.

(Collection de M[me] veuve Rougier.)

servations successives, il est possible de restituer la véritable histoire des nations disparues ».

Dans la seconde partie, qui est à nos yeux la plus intéressante, parce qu'elle touche directement à l'art lui-même, l'auteur de l'*Art à travers les mœurs* applique sa formule — si on peut se servir de ce mot — à l'évolution humaine la plus rapprochée de nous : l'évolution de la nation française depuis la Gaule primitive jusqu'au commencement du XIX[e] siècle. Il ne pouvait mieux choisir. Aucune époque de l'histoire de l'humanité ne lui offrait des aspects aussi mouvementés, des sommets aussi étincelants à côté d'abîmes aussi profonds, un plus long, un plus majestueux enchaînement de faits et d'idées : la Gaule celtique et la Gaule romaine, avec sa civilisation raffinée ; la Renaissance carlovingienne ; la sombre nuit de l'an 1000 ; le XI[e] siècle, si puissant par le clergé, si fort dans son organisation féodale ; l'incomparable XIII[e] siècle, qui est une des quatre ou cinq

plus magnifiques expansions de l'art, le premier pas dans l'affranchissement de l'esprit humain ; puis les désastres militaires du XIVe; le renouveau antique du XVIe et ses élégances païennes; la gravité sévère et puritaine du XVIIe ; enfin le siècle français par excellence, celui des arts décoratifs, — le XVIIIe, — c'est-à-dire Louis XV et Louis XVI, brusquement suivi par une troisième et irrémédiable invasion de l'antiquité à travers les mœurs modernes ! M. Havard trouvait là un cycle complet et dont les témoignages sont encore sous nos yeux. Cette seconde partie du livre est coordonnée avec une sûreté de jugement et une clairvoyance de goût qui ont droit à tous nos éloges. Il y a là un fond de longues et solides réflexions. L'auteur sait ce qu'il veut dire et le dit en langage convaincu.

L'illustration du livre a un mérite qui n'est pas commun aujourd'hui. Elle a été confiée à une main unique. C'est notre excellent collaborateur, M. Charles Goutzwiller, qui s'est chargé de la tâche et l'a menée à bien avec sa conscience habituelle.

LOUIS GONSE.



BIBLIOGRAPHIE

I. TRENTE-TROIS ESTAMPES *pour les œuvres de Molière, composées par* BOUCHER, *réduites et gravées à l'eau-forte par* T. DE MARE. Paris, Lefilleul, 1881.



NOUS avons signalé il y a quelques mois l'heureux essai de gravure dans la manière des petits maîtres français du XVIIIe siècle tenté par notre ami M. T. de Mare. Fragonard aurait été gravé ainsi par Duclos ou par Gaucher. C'était à s'y méprendre, et le succès qui a accueilli les réductions de M. de Mare, d'après les vingt compositions de Fragonard et de Touzé pour les *Contes* de La Fontaine, lui a prouvé qu'il avait touché juste. Le talent de notre collaborateur a conquis d'emblée le public des bibliophiles, — le plus exigeant et le plus capricieux de tous les publics. En chaque chose il faut profiter du moment. Or le moment est aux reproductions des livres de la fin du XVIIIe siècle, que leurs prix excessifs en premiers tirages rendent inabordables au commun des mortels. A la condition que la copie ne soit pas une simple reproduction matérielle, mais qu'elle soit au contraire l'ingénieuse interprétation d'un homme de talent, elle nous intéresse assez pour que nous ayons plaisir à la posséder et même à la placer sur nos rayons à côté de l'original.

C'est bien le cas de M. de Mare, qui a étudié avec passion les beaux et francs procédés de gravure des maîtres de la vignette. Les *Contes* de La Fontaine étaient d'une facture vraiment charmante; l'eau-forte, claire,

limpide et légère avait pris sous sa pointe les aspects tranquilles du burin. La réussite était déjà grande. La réduction en petit format des trente-deux estampes in-4° de Laurent Cars, d'après les compositions de Boucher pour la célèbre édition de Molière publiée en 1734, est encore mieux. Les trois premières livraisons parues que nous avons sous les yeux ne laissent plus rien à désirer. Nous avouons même avoir regardé avec plus de plaisir, à travers ce format réduit, les gracieuses compositions de Boucher. Les gravures de Cars paraissent, à cause de leurs dimensions mêmes, plus vides et plus molles. Boucher gagne à être vu par le gros bout de la lorgnette. Comparez, par exemple, la planche du *Sicilien* dans les deux éditions. L'avantage reste à M. de Mare. Nous pourrions en citer d'autres. Il faut une bien grande dépense de talent, un goût bien juste, un œil singulièrement fin pour conduire sans faiblesse jusqu'au bout une tâche aussi délicate. Nous félicitons l'éditeur, M. Lefilleul, d'avoir discerné les mérites de M. de Mare et de s'être assuré sa collaboration. Nous le félicitons aussi de tous les soins qui ont été apportés au tirage des planches.

L. G.





II. DESCRIPTION PITTORESQUE DES OISEAUX UTILES, par *Eugène Rambert* et *Léo-Paul Robert;* ouvrage publié sous la direction de M. D. Lebet, et illustré de 60 planches en chromolithographie, 30 gravures sur bois hors texte et 122 gravures dans le texte, d'après les aquarelles et les dessins de M. *Léo-Paul Robert.* Paris et Lausanne, D. Lebet, 1879-1881; 3 vol. in-folio. — Prix des trois volumes en feuilles dans un carton : 120 fr.; brochés, 135 fr.



vrai dire, le sujet même de cet ouvrage, *Les Oiseaux dans la nature*, — un titre bien charmant cependant ! — nous aurait privé du plaisir d'en parler ici, si nous n'avions trouvé dans ces trois splendides volumes un ensemble artistique des plus remarquables, à tous égards, de reproductions gravées. Par l'exécution, l'ouvrage publié, à si grands frais et au prix de tant d'efforts, par M. Lebet, éditeur à Paris et à Lausanne, rentre dans notre domaine. Il faut noter, d'ailleurs, que le texte, malgré son mérite, n'a qu'une importance de second plan à côté de l'illustration.



LE PIC ÉPEICHEITE

(Gravure sur bois des « Oiseaux dans la nature. »)

Le texte des trois volumes a été imprimé à Lausanne, chez Georges Bridel; les bois, chez Émile Martinet, à Paris, et les chromolithographies chez Lemercier. Les trois imprimeurs ont rivalisé de soins et de talent pour faire des *Oiseaux dans la nature* un des plus beaux musées d'histoire naturelle qui aient encore paru.

Mais c'est à l'auteur des dessins et des aquarelles reproduits pour l'illustration, M. Léo-Paul Robert, que revient la plus haute part d'éloges.

M. Paul Robert est le neveu de Léopold Robert. Le peintre de la *Madone de l'Arc* a un héritier de son nom qui lui fait grand honneur. C'est un jeune artiste plein de foi, de vigueur et de tempérament, un esprit cultivé et ingénieux. Il s'est déjà fait remarquer au Salon de Paris. Nous n'avons pas à rappeler les éloges qui lui ont été accordés à propos de l'original et important tableau qu'il avait envoyé au Salon de 1880, les *Génies de la Forêt*. M. Paul Robert est de Lausanne, comme M. Eugène Rambert, l'écrivain très distingué du texte, et comme son éditeur, M. Lebet. Dès l'enfance, il avait le culte et l'amour des oiseaux. Son rêve, depuis plusieurs années déjà, était de pouvoir faire quelque ouvrage qui lui fournît l'occasion d'étudier à son aise le peuple de l'air. C'était passé chez lui à l'état d'idée fixe. On peut penser s'il s'est jeté avec avidité sur cette proie qui lui était offerte.



ÉRITABLEMENT, la conscience que M. Robert a apportée dans son travail en fait une œuvre exceptionnelle. Il a voulu faire devant le modèle vivant les deux cent dix dessins ou aquarelles qui ont servi à l'illustration de l'ouvrage et qui ont été rendus par la lithochromie, par la gravure sur bois ou par le procédé Gillot. Il a interrogé l'oiseau dans la nature, il lui a demandé le secret de ses mœurs, il l'a surpris et fixé dans son vol. Tâche infinie et charmante! Mais aussi quel accent de vérité, quelle saveur particulière, quelle justesse de sentiment dans les images qu'il nous donne! C'est la vie de l'oiseau qui apparaît à nos yeux. Devant l'œuvre graphique de M. Paul

Robert, nous pensons à l'œuvre écrite de ce grand voyant qui s'appelait Michelet. Il nous semble qu'ils aient pris tous les deux la même devise.. « des ailes! des ailes! »



LA HUPPE

(Dessin de Paul Robert, extrait des « Oiseaux dans la nature. »)

On ne peut parler de l'oiseau sans rappeler les strophes célèbres de Rückert :

> Des ailes! des ailes! pour voler,
> Par montagne et par vallée!
> Des ailes pour bercer mon cœur
> Sur le rayon de l'aurore!
>
> Des ailes pour planer sur la mer
> Dans la pourpre du matin!
> Des ailes au-dessus de la vie!
> Des ailes par delà la mort!

L'oiseau n'est-il pas l'emblème du mouvement, l'image de l'âme elle-même, la poésie de l'espace? « Je ne vois guère sur la terre, a dit Michelet dans sa langue de poète, qu'une classe d'êtres à qui il soit donné d'ignorer ou de tromper, par le mouvement libre et rapide, cette universelle tristesse de l'impuissante aspiration : c'est celui qui ne tient à la terre que du bout de l'aile, pour ainsi parler; celui que l'air luimême berce et porte, le plus souvent, sans qu'il ait à s'en mêler autrement que pour diriger à son besoin, à son caprice. »

M. Paul Robert a vu l'oiseau en amoureux. Chacun de ses dessins est un portrait d'une exactitude étonnante. Soit qu'il rende l'oiseau en blanc et noir, avec le seul secours de la plume (les spécimens de dessins que nous donnons ici en feront comprendre la finesse d'observation et la fermeté de travail), soit qu'il le peigne avec toutes les ressources de l'aquarelle, il se montre interprète aussi intelligent que consciencieux. Cela ne nous surprend pas, d'ailleurs, de la part de M. Paul Robert. Nous avons eu quelques rapports avec lui lors du Salon de 1880 et nous avons pu apprécier les rares qualités de sa nature d'artiste.

Sa manière de dessiner est franche, un peu rude parfois, mais d'une sûreté parfaite. Chaque espèce est définie avec un œil de naturaliste. L'arrangement de l'image est toujours pittoresque. Le seul reproche que nous pourrions faire à l'artiste, c'est que, poussé par le besoin de rendre avec une précision qui n'avait point encore été obtenue avant lui, il a négligé quelquefois les sacrifices utiles. Son dessin est un peu trop couvert; il gagnerait en certain endroits à être allégé. Par contre, ses aquarelles sont des tableaux auxquels les plus exigeants n'auront rien à reprendre, et les dernières ne sont pas les moins belles. L'Effraie, le Pic-Vert, le Coucou, le Martinet, l'Hirondelle de fenêtre, le Grimpereau, avec les échappées de nature, les coins de feuillage où ils s'encadrent, forment, pour ne citer que ceux-là au hasard, des tableaux d'une richesse, d'une fraîcheur et d'une vérité admirables.

De grands éloges doivent être donnés aux reproductions, qui ont respecté l'intégrité des dessins. Les procédés dus à MM. Barret, Gillot et Guillaume ont de beaux noirs brillants qui ont donné les meilleurs résultats de tirage. Les bois, supérieurement gravés, — et ils offraient de grandes difficultés, — sont d'un aspect velouté et chaud. Les chromolithographies, sorties des mains si habiles de M. Lemercier, sont des meilleures qui aient été réussies en France. Beaucoup même, par le nombre, la variété et l'éclat des teintes qui jouent l'aquarelle, sont supérieures, à notre avis, à ce qui a encore été fait dans ce genre.

Voilà un beau livre de luxe, qui peut à la fois intéresser l'esprit et charmer les yeux. Le naturaliste y trouvera des renseignements d'une



L'ÉPEICHE.

(Dessin de Paul Robert, extrait des « Oiseaux dans la nature. »)

exactitude parfaite, l'artiste des effets pleins de poésie, de vie et de mouvement, l'homme du monde une exquise récréation.

L. G.



III. Une idylle normande, par André Lemoyne. Dessins de M. A. Duplais-Destouches; in-4° de 150 pages, à la librairie Charpentier.

Œuvre de poète et d'artiste : il est parlé de tout là-dedans, sauf des choses ennuyeuses, et surtout de celles que l'on qualifie en disant qu'elles nous divisent le plus. M. André Lemoyne ignore les questions politiques et sociales; sa pensée vit heureuse dans un monde imaginaire où le Sentiment, l'Art et la Nature sont tenus au rang d'honneur parmi les préoccupations du jour; les mots, les idées d'autrefois dépouillent sous sa plume les atours surannés qui masquaient leur éternelle jeunesse et les faisaient reléguer dédaigneusement parmi les poncifs. Il faut savoir gré à ce poète de nous arracher pour quelques heures aux soucis d'une époque qu'il a lui-même appelée «l'âge du fer anglo-américain.»

Le livre s'ouvre par un roman où la description de la nature tient une large place, quoique l'école naturaliste n'ait pas à le revendiquer : l'histoire en elle-même est d'une simplicité parfaite, et cependant fort intéressante; elle vaut surtout par la façon dont elle est contée. On sait avec quel goût exquis de sentiment et de langage M. André Lemoyne a l'habitude de s'exprimer, que ce soit en vers ou en prose; on le retrouve ici avec toutes les qualités de délicatesse qui ont assuré le succès de ses écrits antérieurs. L'Académie a été bien inspirée en couronnant cet ouvrage; le public ratifiera certainement son jugement.

Des notes de voyages et des *Pensées d'un paysagiste* terminent le volume. Ce titre ne veut pas dire que le spectacle de la nature ait seul le privilège d'inspirer l'écrivain. Paysagiste il est, mais il se reconnaît le droit de formuler des pensées sur tous les sujets qui l'attirent. Un esprit tel que le sien ne saurait se renfermer dans un cadre restreint. Je ne ferai qu'une citation : elle suffira, je l'espère, à mettre le lecteur en goût de connaître le reste. « On associe un peu trop aisément la misère et le génie : la misère est une rude couveuse ; pour un œuf enchanté qu'elle fait éclore, combien en a-t-elle écrasés ! »

Pour n'avoir qu'une relation lointaine avec le paysage, cette proposition n'est-elle pas bien venue ?

M. André Lemoyne s'est associé un dessinateur de beaucoup de talent. Le nom de M. Duplais-Destouches est à retenir ; s'il est à peu près inconnu, c'est que celui qui le porte le produit pour la première fois. Les gracieuses illustrations dont ce jeune artiste a enjolivé les pages de l'*Idylle normande* sont mieux que des promesses, ce sont des réalités pleines de charme.

A. DE L.



BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE SECOND SEMESTRE DE L'ANNÉE 1881[1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

Laocoon; par Lessing. Texte allemand, publié avec une notice, un argument analytique et des notes en français par B. Lévy, inspecteur général des langues vivantes. Petit in-16, 256 p. Paris, impr. Martinet; lib. Hachette et Ce. 2 fr.

Nouvelle collection de classiques allemands.

Notes et causeries sur l'art et sur les artistes, par Charles Timbal. Précédées d'une liste des principaux ouvrages du peintre et d'une notice par le vicomte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts. In-18 jésus, XXIV-534 p. Paris, impr. et libr. Plon et Ce.

Titre rouge et noir. Papier teinté.

Voir dans la *Chronique* du 6 août un article non signé.

Le Pays des arts, par Duranty. La statue de M. de Montceaux; l'Atelier; Bric-à-Brac; le peintre Louis Martin. Châteauroux, impr. de Majesté. Paris, libr. Charpentier. In-18 jésus de 355 pages. Prix 3 fr. 50.

Bibliothèque Charpentier.

Essai sur la peinture française au XVIe siècle, par Raphaël Pinset, membre de la Société des études historiques. Amiens, imprimerie Delattre-Lenoel. In-8° de 32 pages.

Les beaux-arts en France et à l'étranger; l'année artistique; l'administration; les musées; les écoles; le salon annuel; chronique des expositions; les ventes de l'hôtel Drouot; l'art en province; l'art à l'étranger; bibliographie et nécrologie, par Victor Champier, secrétaire du Musée des arts décoratifs (3e année). 1880-1881. Paris, Quantin. In-8° de LXXXVIII-660 pages.

Voir dans la *Chronique* du 21 mai un article non signé.

Commission de l'inventaire des richesses d'art du département de Seine-et-Oise. Instructions ministérielles. Liste des membres de la commission. Recueil des procès-verbaux du 26 septembre 1878 au 21 avril 1881. État de la situation des travaux. Versailles, Cerf et fils; in-8° de 79 pages.

Observations analytiques sur les progrès de l'art dans le sud-ouest de la France, de 1870 à 1880, par Michel Gonfreville. Paris, Pillet et Dumoulin; in-8° de 83 pages.

Remarques singulières de Paris, d'après l'exemplaire unique de la Bibliothèque nationale accompagnant le plan de Vassalieu, par Estienne Cholet. Introduction et notes par l'abbé Valentin Dufour; in-8°, XX-181 p. et plan. Paris, imp. et lib. Quantin. 8 fr.

Tiré à 330 exemplaires, dont 30 sur chine et 300 sur hollande. — Anciennes descriptions de Paris, 6.

État des arts et de l'industrie à Nîmes avant

[1] Voir les précédents volumes de la *Gazette des Beaux-Arts*.

la création de l'École de dessin et de fabrication; son organisation, son enseignement, les services qu'elle a rendus et ceux qu'elle rend chaque jour, par Alphonse Milhaud, directeur et professeur. Nîmes, imp. de Clavel-Ballivet et Cᵉ; in-8° de 12 pages.

Notice sur l'École nationale des beaux-arts de Dijon, par Joseph Garnier, archiviste du département de la Côte-d'Or. Dijon, impr. de Jobard; in-8° de 20 pages.

L'influence de l'École de dessin de Lyon à la fin du XVIIIᵉ siècle et au commencement du XIXᵉ, par L. Charvet, membre non résident du comité des Sociétés des beaux-arts. Paris, E. Plon et Cᵉ; in-8° de 10 pages.

Extrait de *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, (1880).

Le Château de Versailles, histoire et description, par L. Dussieux, professeur honoraire à l'École militaire de Saint-Cyr, 2 vol. in-8°. T. Iᵉʳ, XVI-512 p., 8 grav. et 10 planches hors texte; t. 2, 476 p., 5 grav. et 10 planches hors texte. Versailles, impr. Cerf et fils; librairie Bernard.

Destruction du château de Montal (Lot), par L. P. [Léon Palustre]. Tours, imprimerie de Bouserez; in-8° de 10 pages.

Extrait du *Bulletin monumental*, nᵒ 1881.

La Maison d'un artiste, par Edmond de Goncourt, nouvelle édition. Paris, impr. de Chamerot; libr. de Charpentier, 1881. 2 vol. in-18 jésus. T. Iᵉʳ, 365 pages; t. 2, 387 pages. Prix 7 fr.

Bibliothèque Charpentier.

Les arts dans l'Italie ancienne, par Biéchy. Limoges, impr. et libr. C. Barbou; in-12 de 142 pages.

Bibliothèque chrétienne et morale.

Die Kunstund Geschichts-Denkmäler der Provinz Westfalen. Herausgegeben vom Westfälischen Provincialverein für Wissenschaft und Kunst. Theil I Kreis Hamm. Leipzig, E. A. Seemann (histoire de l'art et des artistes dans la province de Westphalie, éditée par la Société provinciale des sciences et des arts).

Avec environ 100 gravures sur bois et huit photolithographies d'après des peintures et des sculptures anciennes.

Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements à la Sorbonne, du 31 mars au 3 avril 1880. 4ᵉ session. (Discours, procès, verbaux et rapports.) In-8°, 313 p. Paris, impr. Plon et Cᵉ.

Histoire populaire de l'art. Recueil encyclopédique et artistique, publié sous le patronage de MM. Paul Bert et Th. Villard. 1ʳᵉ partie : archéologie préhistorique, vues générales sur la préhistoire, âge de la pierre, âge du bronze, âge du fer; stations en général; stations lacustres; monuments préhistoriques; sépultures; conclusions. Paris, librairie patriotique. Prix de la livraison 40 cent.

De l'utilité des arts du dessin et de leur rôle dans l'industrie; conférence faite à l'hôtel de ville de Nice, le 8 mai 1881, par M. F. Brun, inspecteur de la Société française d'archéologie pour les Alpes-Maritimes. Nice, Berna et Barral; in-12 de 24 pages.

Les Vingt et une verrières, sujets de M. Bazin, à l'église paroissiale de Douvrin (Pas-de-Calais), près La Bassée, par M. Fanien, curé de la paroisse; in-8°, 8 p. Montdidier, imprimerie Mérot.

Le vitrail absidal de Notre-Dame-de-la-Cour, commune de Lantic (Côtes-du-Nord), par E. Hucher. Tours, imprimerie Bouserez; in-8° de 11 pages.

Extrait du *Bulletin monumental*, nᵒ 4, 1879.

Quelques lignes sur la peinture sur verre. Vitraux du XVᵉ siècle de l'église de Joué (Maine-et-Loire); communication faite à la Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers, dans sa séance du 15 janvier 1881, par MM. Mégnen, Clamens et Bordereau, peintres-verriers, membres de la Société. Angers, impr. de Lachèse et Dolbeau; in-8° de 12 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société*, 1881.

Guide de la propriété artistique et littéraire en France et à l'étranger, par Le Bailly et E. N. Santini (J. de Riols). Paris, impr. de Vᵉ Larousse; libr. de Le Bailly; in-18 de 40 pages.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective Architecture, etc.

Histoire de l'art en tableaux, à l'usage des établissements d'instruction publique, des universités, écoles supérieures, lycées, athénées, écoles industrielles, écoles des beaux-arts, écoles primaires, etc. Paris, A. Ghio; 2 vol. in-4° oblong, contenant 900 gravures sur bois, reliure toile pleine dorée. Prix : 37 fr. 50.

Théorie des principales règles concernant l'art du dessin d'imitation, à l'usage des élèves des lycées, des collèges, des écoles normales, etc., par Ris-Paquot, professeur de dessin au collège d'Abbeville. Tours, impr. de Bouserez; in-12 de 111 pages avec figures.

Le Dessin en tous genres, linéaire, ornements, animaux, paysage, fleurs, fruits, la figure,

procédés employés dans l'art du dessin. Nouvelle édition, publiée par Félix Vernay. Paris, impr. P. Dupont; libr. Vernay; in-16 de 64 pages. Prix 0 fr. 10.
Les bons livres.

Méthode et cours de dessin pour les écoles primaires, par F. Colomb, inspecteur de l'enseignement primaire. Exercices de tracé élémentaire. 3 cahiers in-8°, 60 pages, avec figures. Premier cahier : dessin à main levée, lignes et figures simples; deuxième cahier : dessin à main levée, figures simples appliquées; troisième cahier : dessin à vue. Angers, impr. et libr. Germain et Grassin.

Méthode et cours de dessin pour les écoles primaires, par F. Colomb, inspecteur de l'enseignement primaire. Exercices de tracé élémentaire. Angers, impr. et libr. Germain et Grassin; 3 cahiers in-8° de 60 pages avec figures. 4e cahier, ornements simples, dessin à vue; 5e et 6e cahiers, tracé géométrique.

Méthode et cours de dessin pour les écoles primaires, par F. Colomb, inspecteur de l'enseignement primaire, 3 cahiers; in-8°, 54 pages avec figures. 7e cahier : projections, perspective, croquis cotés, plans; 8e cahier : ordres d'architecture, moulures et ornements; 9e cahier : archéologie élémentaire, ornements de différents styles et caractères de chacun d'eux. Angers, impr. et libr. Germain et Grassin.

Méthode et cours de dessin pour les écoles primaires et les pensionnats de demoiselles, par F. Colomb, inspecteur de l'enseignement primaire. Livret du maître; in-12, 16 pages avec figures. Angers, impr. et libr. Germain et Grassin.

Cahier-guide à l'usage du maître pour la méthode de dessin à main levée à l'usage des écoles primaires et des classes élémentaires, des lycées et collèges, par G. Harel, instituteur public. Amiens, impr. de Jeunet; Paris, libr. de Monrocq frères; in-12 de 16 pages avec figures.

L'Enseignement du dessin aux États-Unis d'Amérique, par G. Regamey. Paris, libr. de Ch. Delagrave, gr. in-8° jésus, orné de dessins hors texte et de nombreuses vignettes. Prix, broché : 4 fr.

Manuel général de la peinture à l'huile, renfermant tout ce qu'un peintre doit apprendre dans l'intérêt de la solidité et de la durée de ses ouvrages en tous genres, etc.; l'art de la restauration et conservation des tableaux : suivi d'un abrégé historique sommaire sur les diverses écoles de peinture des anciens maîtres et de la peinture à la cire; par Goupil, professeur de dessin à l'école nationale de la manufacture de Sèvres. In-8°, 140 p. Lagny, imprim. Aureau; Paris, librairie Le Bailly. 2 fr. 50.
Bibliothèque artistique.

Traité méthodique et raisonné de la peinture à l'huile, contenant les principes du coloris ou mélanges des couleurs, appliqués à tous les genres : paysages, fleurs, fruits, animaux, figures, etc., d'après les règles des grands maîtres et la connaissance parfaite des effets chimiques sur les matières colorantes; suivi de l'Art de la restauration et conservation des tableaux. 4e *édition*, refondue d'après un nouveau plan par Goupil. In-8°, 64 p. Lagny, imp. Aureau; Paris, lib. Le Bailly. 1 fr.
Bibliothèque artistique.

Traité général des peintures à l'eau ou lavis, à l'encre de Chine pour l'architecture, en couleurs pour les cartes et plans topographiques, à la gouache, la sépia, l'aquarelle, la détrempe, la fresque et la miniature dans toutes les applications industrielles, etc. 4e *édition*, revue et augmentée par Goupil. In-8°, 48 p. Lagny, imp. Aureau; Paris, lib. Le Bailly. 1 fr.
Bibliothèque artistique,

Le Pastel simplifié et perfectionné, étude expérimentale d'après les méthodes comparées des meilleurs maîtres; par Goupil. *Nouvelle édition*, revue et augmentée. In-8°, 62 p. Lagny. imp. Aureau; Paris, lib. Le Bailly. 1 fr.
Bibliothèque artistique.

Le Pastel appris sans maître, ou l'Art chez soi; par Thénot, peintre et professeur. *Nouvelle édition*, revue et augmentée par F. Goupil, professeur à la manufacture de Sèvres. In-8°, 30 p. et tablean des couleurs primitives. Lagny, imprim. Aureau; Paris, lib. Le Bailly. 1 fr.
Bibliothèque artistique.

La Miniature mise à la portée de toutes les intelligences; par Thénot, peintre-professeur. *Nouvelle édition*, augmentée de notes et remarques professionnelles et pratiques; par F. Goupil, élève d'Horace Vernet. In-8°, 47 p. avec fig. Paris, imprim. Ve Larousse et Cr; libr. Le Bailly, 1 fr.
Bibliothèque artistique.

Géométrie artistique, pratique et familière; Dessin linéaire, graphique et universel appliqué au tracé sur les surfaces planes; étude du relief et du creux, etc.; par F. Goupil, ancien professeur de dessin. Nouvelle édition, revue et augmentée. Paris, impr. de Dupont; libr. de Le Bailly, in-8° de 144 pages.

Manuel du teinturier-dégraisseur à la portée de tous; définition générale des tissus; l'Art de la teinture dans ses détails, etc.; par C. Batillois. Paris, Lapirot et Boullay. In-18 de 71 pages.

III. — ARCHITECTURE.

Le Vignole de poche, mémorial des artistes, des propriétaires et des ouvriers; texte et dessins par Thierry, architecte-graveur; gravures sur acier par Hibon. 7e édition, contenant les principaux monuments de Rome et d'Athènes. Paris, imp. de Plon et Ce; libr. de Lebroc et Ce. In-16 de 48 pages avec 55 planches.

Les Châteaux historiques de la France; par Paul Perret. Accompagné de 300 eaux-fortes, tirées à part et dans le texte, et gravées par nos principaux aqua-fortistes, sous la direction d'Eugène Sadoux. T. 3 (2e série, t. 1.) Fascicule 1 : Châteaudun (Eure-et-Loir); Bourdeilles (Dordogne). In-4°, 43 p. et grav. Poitiers, impr. et libr. Oudin frères; Paris, même maison.

Cette série se composera de deux volumes de six fascicules chacun. Le prix du fascicule sera, comme pour la première série, fixé à 20 fr. pour l'édition sur vélin, 30 fr. pour l'édition sur vergé et 40 fr. pour l'édition sur whatman. Il paraîtra un fascicule tous les deux mois environ.

Les plus belles cathédrales de France, par J.-J. Bourassé, président de la Société archéologique de Touraine. Gr. in-8°, 350 p. et grav. Tours, imp. et lib. Mame et fils.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

Les Anciennes tourelles des maisons de Troyes, par M. Albert Babeau, secrétaire de la Société académique de l'Aube. Troyes, impr. de Dufour-Bouquot; in-8° de 15 pages et planche.

Extrait de l'*Annuaire de l'Aube*.

Les projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre-de-Rome, par Bramante, Raphaël Sanzio, Fra Giocondo, les Sangallo, etc., publiés pour la première fois en fac-similé avec des restitutions nombreuses et un texte par le baron Henry de Geymüller, architecte. Paris, impr. de Chamerot, libr. de Baudry; in-8° à 2 col., de VIII-380 pages et 20 planches. (Texte français et allemand), papier vergé. Ce volume est destiné à accompagner un atlas de 55 planches gr. in-fol., dont deux doubles sur papier vergé, avec lettres en français et en allemand. L'ouvrage complet : 175 fr.

Mémoire sur la fondation de la cathédrale de Langres et le style de transition, par M. Henry Brocard, architecte, secrétaire de la Société historique et archéologique de Langres, conservateur du Musée, etc. Paris, E. Plon et Ce; in-8° de 10 pages.

Extrait de *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, (1880).

L'Architecture militaire au mont Saint-Michel, par Édouard Corroyer, architecte du gouvernement. Paris, Plon et Ce; in-8° de 16 pages.

Extrait de *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts* (1880).

Le Nouvel Opéra de Paris, par M. Charles Garnier, architecte, membre de l'Institut, texte. Volume 1er : 3e, 4e, 5e et 6e fascicules. Paris, Quantin, gr. in-8°, p. 225 à 523 (1879). Volume 2, gr. in-8° de 431 p. (1880). Les fascicules 1 et 2 ont paru en 1876 et 1877. Cet ouvrage est destiné à être joint à 2 volumes de planches descriptives, grand in-f° au nombre de 100, dont 20, comptant pour 40, en chromolithographie. Le prix des planches en carton et des deux volumes de texte est de 350 fr. Le texte se vend séparément 20 fr.

Le Monument de Fourvière, aperçu analytique des constructions au 8 septembre 1879, par C. Savy, de la Société littéraire, historique et archéologique de Lyon; in-16, 22 p. Lyon, impr. Bellon.

Papier vélin téinté.

IV. — SCULPTURE.

Des statues équestres sculptées aux façades de certaines églises romanes, par Émile Biais, archiviste de la ville d'Angoulême; in-8°, 17 p. et planche. Angoulême, impr. Chasseignac et Ce; libr. Goumard.

Extrait du Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente, années 1878-1879. Tiré à 100 exemplaires.

Tombeaux de la cathédrale de Rouen, par feu A. Deville, correspondant de l'Institut, ancien directeur du Musée d'antiquités de Rouen. 3e *édition*, considérablement augmentée, avec 36 planches de MM. J. Adeline, Bosredon et Guillaumot, gravées à l'eau-forte ou au trait, d'après les dessins de l'auteur; revue et publiée, avec notes et additions nombreuses, par F. Bouquet, professeur honoraire; in-4°, v-334 pages et planches. Rouen, imprim. Boissel; Paris, librairie A. Lévy.

Titre rouge et noir. Papier vergé.

Description du tombeau de Jean et de Renaud du Gard, seigneurs de Méricourt-sur-Somme, par Hector Josse, de la Société des antiquaires de Picardie; in-8°, 11 pages. Amiens, imprim. Douillet.

Recherches sur deux tombeaux antiques en marbre blanc, par Pierre-Louis de Besombes de Saint-Geniès, conseiller à la cour des aides de Montauban; publié par Paul de Fontenilles, inspecteur de la Société française d'archéologie; in-8°, 32 p. et planche. Tours, imp. Bouserez.

Extrait du *Bulletin monumental*, n° 7, 1879.

Bas-relief du chœur de l'église de Gravières (Ardèche), par l'abbé Canaud, curé de Gravières; in-4°, 14 p. Nîmes, imp. Jouve.

Extrait du *Bulletin du Comité de l'art chrétien*, n° 9.

Un Diptyque d'ivoire du XIVe siècle provenant de la Ferté-Bernard (Sarthe), par l'abbé Robert Charles, vice-président de la Société historique et archéologique du Maine. Mamers, Fleury et Daugin; in-8° de 14 p. et planche.

Extrait de la *Revue historique et archéologique du Maine*, t. 8.

Notice sur le monument des illustrations picardes; in-16, 78 p. et photographie. Amiens, imprimerie Jeunet.

Papier vélin.

La future statue de sainte Philomène, à Ars. Bourg, imprimerie de Villefranche; in-8° de 3 pages.

Extrait du *Messager du Dimanche*.

Le bronze d'art, étude historique et pratique de la fonte antique rétablie par la fonte d'un seul jet et du caractère de la fonte ordinaire dans la seconde moitié du XIXe siècle, suivie de recherches métallurgiques, etc., par Ch. Laurent Daragon, statuaire. Lagny, impr. de Aureau. Paris, lib. de Le Bailly; in-8° de 68 pages.

Bibliothèque artistique.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Les Merveilles de la peintures, par Louis Viardot. 1re série, 4e édition. Paris. impr. Lahure, libr. Hachette et Ce; in-18 jésus de 347 p. avec 24 vignettes. Prix : 2 fr. 25.

Bibliothèque des Merveilles.

Acquisitions du musée de la sculpture moderne au Louvre en 1880, par Louis Courajod. Dessins par Ludovic Letronç; in-8°, 20 p. Paris, imprimerie Quantin; librairie Rapilly.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1881.

L'Abondance, tableau du Louvre, peint sous la direction de Raphaël; par M. le commandant Paliard. Paris, Quantin; in-8° de 16 p. avec vignettes.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1881.

Musées nationaux. Notice des tableaux appartenant à la collection du Louvre exposés dans les salles du palais de Fontainebleau, par M. Henri de Chennevières, attaché à la conservation du Louvre. Paris, De Mourgues; in-12 de 71 pages. Prix 50 cent.

Voir, dans la *Chronique* du 25 juin, un article non signé.

Notice du musée historique de Versailles, par L. Clément de Ris, conservateur du musée. Supplément : Rez-de-chaussée; premier et deuxième étages: Attique Chimay. In-12, 132 pages. Paris, impr. De Mourgues. Prix : 75 c.

Notice descriptive de l'intérieur des palais de Trianon et du musée des voitures de gala, catalogue des peintures, sculptures, objets d'art et d'ameublement exposés dans les appartements, par Alexandre Monavon, régisseur des palais de Trianon; in-8°, 48 p. Versailles, impr. Cerf et fils. 1 fr.

Programme du jeu des eaux du parc de Versailles, contenant la description du palais et des jardins, une notice sur les palais de Trianon et les renseignements indispensables au visiteur. Versailles, impr. Cerf et fils; in-12 de 24 pages avec vig.

Inventaire général des richesses d'art de la France. Province. T. 3 (Maine-et-Loire); 1er fascicule, Musées d'Angers, par M. Henry Jouin. Paris, E. Plon et Ce; gr. in-8° de 160 pages.

Musée d'Angers; peintures, sculptures, cartons, miniatures, gouaches et dessins. Collection Bodinier, collection Lenepveu, legs Robin, musée David; notice historique et analytique, rédigée sous la direction de M. Jules Dauban, conservateur du musée, et publiée par M. Henry Jouin. 2e *édition*, entièrement refondue et augmentée d'un supplément. Angers, impr. de Lachèse et Dolbeau; in-18 jésus de XVI-306 pages, avec portrait de David d'Angers. Prix : 1 fr. 50.

Le Musée Vivenel à Compiègne, par le comte de Marsy; in-8°, 8 p. Arras, impr. et libr. Laroche; Paris, libr. Dumoulin et Ce.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien*.

Notice des tableaux donnés à la ville de Lyon par M. Jacques Bernard en 1875, formant le musée qui porte son nom. Lyon, Perrin; in-16 de 130 pages. Prix 0 fr. 50.

Les Médaillons des Mois du musée de Rouen, par M. Gaston Le Breton, directeur du musée céramique de Rouen. Tours, Bouserez; in-4° de 17 pages et 2 planches.

Extrait du *Bulletin monumental*, n° 1, 1881. Tiré à petit nombre. Papier vergé.

Des attributions données à quelques tableaux du Musée de Rouen, par M. Gaston Le Bre-

ton, correspondant du comité des Sociétés des beaux-arts. Paris, E. Plon et Ce; in-8° de 9 pages.

Extrait de: *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts* (1880).

Catalogues du musée de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Haute-Saône. Deuxième supplément, dressé par P. Petitclerc, géologue; in-8°, 36 p. Vesoul, imp. Suchaux.

Liste des dons faits au musée de Troyes, avec les noms des donateurs, pendant l'anné 1879. N° 18; in-8°, 10 pages. Troyes, imprimerie Dufour-Bouquot.

Extrait des *Mémoires de la Société académique de l'Aube*, t. 43, 1879.

Le Portrait de Georges de Vaudrey, marquis de Saint-Fal, au Musée de Troyes, par M. Alphonse Roserot, de la Société académique de l'Aube. Troyes, impr. de Dufour-Bouquot, in-8° de 7 pages et portrait.

Extrait de l'*Annuaire de l'Aube*, année 1881.

Catalogue du Musée archéologique de Vannes, par J.-M. Le Mené, chanoine, conservateur du Musée. Vannes, impr. et librairie de Galles; in-8° de 74 pages et planches. Prix : 1 fr.

Annuaire des musées cantonaux et des autres institutions cantonales patriotiques d'initiative privée. 1881. (2e année.) in-8°, 168 p. Caen, imprim. Le Blanc-Hardel : Lisieux, A. Groult.

Catalogue du Musée d'antiquités d'Anvers, par P. Genard, membre fondateur, secrétaire de la commission directrice dudit Musée. 2e *édition*. Anvers, J.-E. Baschmann. Prix : 1 fr. 50.

Petits musées de Hollande et grands peintres ignorés; Exposition archéologique de Bruxelles (1880), par C. Charles Casati, conseiller à la cour d'Orléans, archiviste-paléographe. Lille, impr. de Danel. Paris, Didier et Ce; in-8° de 53 pages.

Histoire des expositions et des beaux-arts, par A. Bitard. Ouvrage entièrement revu et corrigé, par H. Haraucourt, professeur au lycée Corneille; in-4°, 359 p. et grav. Rouen, imp. et lib. Mégard et Ce.

Bibliothèque morale de la jeunesse.

Histoire anecdotique des Salons de peinture depuis 1673, par Théodore Gosselin; in-18 jésus, 169 p. Paris, impr. P. Dupont; lib. Dentu. 3 fr.

Titre rouge et noir.

L'Art au XIXe siècle, l'Art dans les deux mondes (1re et 2e séries). Peinture et sculpture (1878), par Dubosc de Pesquidoux. Paris, Plon et Ce, 2 vol. in-18 jésus. T. 1. (France, Belgique, Hollande, Espagne, Italie, Grèce), de XXIV-588 pages; t. 2 (Allemagne, Suisse, Autriche-Hongrie. Suède et Norwège, Danemark, Grande-Bretagne et Irlande, États-Unis de l'Amérique centrale et méridionale), de 598 p.

Voir dans la *Chronique* du 25 juin un article non signé.

L'Art ancien au Trocadéro (Exposition universelle de Paris, 1878), par K. Versnaeyen. Illustrations photographiques, par E. Letellier; in-8°, 59 p. Le Havre, imprim. Lepelletier.

Extrait de la *Revue photographique*.

La Gravure et la Lithographie à l'Exposition universelle de 1878 à Paris, par le vicomte Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts; in-8°, 11 p. Paris, imprim. nationale.

Rapports du jury international.

L'Art vivant : la Peinture et la Sculpture aux Salons de 1868 à 1877, par Georges Lafenestre. T. Ier (années 1868 à 1873); in-18 jésus, XII-366 p. Paris, impr. Deurbergue; libr. Fischbacher.

La Sculpture au Salon de 1880, par Henry Jouin, lauréat de l'Institut; in-8°, 77 p. Paris, impr. et lib. Plon et Ce. 2 fr.

Voir dans la *Chronique* du 21 mai un article de M. A. de Lostalot.

L'Art et les Artistes au Salon de 1880, avec une Introduction sur les Salons depuis leur origine, par Maurice Du Seigneur; in-18 jésus, XLVI-214 p. avec vign. Paris, impr. Motteroz; librairie Ollendorff. 3 fr. 50.

Papier vélin.

Impression d'un amateur au Salon de 1880. Paris, impr. Lahure; in-8° de 88 pages avec vig.

Tiré à 500 exemplaires, dont 20 sur papier Japon impérial et 480 sur papier Japon. Titre rouge et noir.

Les Salons de 1880 et 1881, par le docteur Pinxit. Saint-Germain, impr. Bardin; Paris, aux bureaux du *Réveil médical;* in-8° de 44 pages.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées, le 2 mai 1881. Paris, De Mourgues frères; in-12 de CVIII-479 pages. Prix : 1 fr.

Catalogue illustré du Salon de 1881 (3e année), contenant environ 380 reproductions d'après les dessins originaux des artistes, publié sous la direction de F.-G. Dumas. Paris, Motteroz; in-8° de LXVIII-347 pages. Prix : 3 fr. 50.

Voir dans la *Chronique* du 7 mai un article non signé.

Guid du Salon de 1881. Peinture, sculpture, gravure sur médailles, par numéros d'ordre. *1re édition*. Paris, Guérin; in-12 de 62 pages.

Paris-Salon, 1881, par Louis Énault. Paris, Dupont; in-8° de 134 pages, avec 25 gravures en phototypie.

Paris-Salon, 1881, par Louis Énault; in-8°, contenant 25 reproductions de tableaux en phototypie, avec texte elzévir orné de grandes lettres, vignettes, culs-de-lampe. Paris, E. Bernard. Prix : 5 fr.

The Paris-Salon (1881), with notes on the most important works and illustrated with twenty five phototype copies of pictures; by R. H. Mason. Paris, impr. de P. Dupont; libr. Bernard et Ce; in-8° de 76 pages.

Salon de 1881, par Mme Caroline de Beaulieu; in-8°, 11 pages. Versailles, impr. Cerf et fils.

A été publié dans la *Mode actuelle*.

Le Salon de 1881, par Benoit d'Haurenne; in-8°, 46 pages. Paris, impr. Levé; aux bureaux de la *Revue des conférences*.

Extrait de la *Revue des conférences*.

L'Art et les Artistes au Salon de 1881, par Maurice Du Seigneur, avec une introduction sur les critiques des Salons depuis leur origine, par Maurice Du Seigneur; in-18 jésus, 307 pages avec frontispice. Paris, impr. Motteroz; libr. Ollendorff. Prix : 3 fr. 50.

Guide du Salon de Paris, 1881, par Louis Énault (2e année). Bourges, impr de Sire; Paris, bureau du *Moniteur des Arts*; in-16 de 40 pages. Prix : 50 centimes.

Une Cigale au Salon de 1881 (vers), par Emmanuel Ducros. Paris, impr. Schmidt; in-18 jésus de 63 pages. Prix : 1 fr. 50.

Exposition de peinture et sculpture modernes, de décoration et d'ornement (2e série), au Musée des arts décoratifs (Palais de l'Industrie, porte 7). Paris, impr. Mouillot; in-18 jésus, de II-40 pages. Prix : 75 cent.

Le Musée rétrospectif du métal à l'exposition de l'Union centrale des beaux-arts (1880), par Germain Bapst, de la commission du Musée. Paris, Quantin; in-4° de 40 pages.

Catalogue de la sixième exposition (1880) de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie : 1° Musée rétrospectif du métal; 2° Décoration des édifices, places, jardins et des intérieurs; 3° Œuvres de Viollet-le-Duc (compositions pour les industries du métal et exécution); 4° Dessins des œuvres destinées à la reproduction industrielle. Paris, Quantin; in-12 de 268 p. Prix : 2 fr.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie de la ville de Lille, exposés au palais Rameau, le 28 août 1881. Lille, impr. de Lefebvre-Ducrocq; in-18 de XII-156 pages. Prix 1 fr.

Exposition industrielle scolaire et des beaux-arts, du concours régional d'octobre 1880, de la ville d'Oran (Algérie). Rapports des jurys avec nomenclature des lauréats. Oran, impr. du *Publieur oranais*; in-8° de 102 pages.

Exposition industrielle des beaux-arts et scolaire de la ville d'Oran (octobre 1880). Catalogue, récompenses accordées aux exposants. Oran, impr. de Dupont; in-8° de 96 pages.

Catalogue des ouvrages de peinture, dessin, gravure et sculpture des artistes vivants, exposés dans les salons de la Société des Amis des arts de Pau, au musée de la ville. Pau, impr. de Lalheugue; in-12 de 91 pages.

Catalogue de l'exposition artistique et archéologique de la ville de Redon, à l'occasion du Congrès de l'Association bretonne. Redon, impr. de Chauvin; in-18 de 35 pages. Prix : 50 centimes.

Curiosités de l'Exposition des beaux-arts et de l'industrie de Tours, par M. Georges Des Landes. Tours, impr. de Rouillé-Ladevèze; in-18 de 160 pages.

Curiosités de l'Exposition des beaux-arts et de l'industrie de Tours, par M. Georges Des Landes. Catalogues réunis des deux expositions. 1881, Tours, impr. de Rouillé-Ladevèze; in-18 de 284 pages. Prix : 1 fr.

Catalogue de l'Exposition des beaux-arts de la ville de Tours. Section de l'art rétrospectif. Tours, impr. de Mazereau; in-18 de 75 pages.

Catalogue de l'Exposition des beaux-arts de la ville de Tours. Tours, impr. de Mazereau; in-18 de 132 pages.

Catalogue de l'Exposition des beaux-arts de la ville de Tours (1881). Tours, impr. de Mazereau; in-18 de 173 pages.

Catalogue de l'Exposition de l'art rétrospectif, du 1er juin au 15 juillet 1881, au palais de Versailles; in-12, 115 pages. Versailles, impr. Cerf et fils. Prix : 1 fr.

Titre rouge et noir.

Catalogue de la sixième exposition de peinture, par Mlle Marg. Cassat, MM. Forain, Gaugain, Guillaumin. Paris, Morris; in-16 de 15 pages.

VI. — GRAVURE.

Lithographie.

Catalogue de l'œuvre lithographié et gravé de A. de Lemud, par Aglaüs Bouvenne. Paris, libr. de J. Baur: gr. in-8° de 45 p., papier teinté. Prix : 3 fr.
Tiré à 327 exemplaires, dont :
25 sur papier vergé. Prix : 6 fr.
2 sur papier de Chine. Prix : 20 fr.

Voir dans la *Chronique* du 1er octobre un article de M. Louis Gonse.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes, portraits, suites de vignettes pour illustrations et eaux-fortes, dont la vente a eu lieu le 28 mai 1881; in-8°, 24 pages. Paris, imp. Ves Renou, Maulde et Cock ; Vignères.

253 numéros.

Catalogue d'estampes, vignettes, costumes, ornements, portraits anciens et modernes (beaucoup sont avant la lettre et à l'état d'eau-forte), portraits et vignettes, dont la vente a eu lieu le 26 octobre 1881. Paris, imp. de Ves Renou, Maulde et Cock; Dupont aîné. In-8° de 23 pages.

284 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes, lithographies et eaux-fortes, vignettes de Moreau, eaux-fortes pures, portraits, quelques dessins, etc. dont la vente a eu lieu le 8 novembre 1881. Paris, imp. de Ves Renou, Maulde et Cock ; Vignères, in-8° de 24 pages.

253 numéros.

Catalogue de l'Exposition de gravures anciennes et modernes du Cercle de la librairie. Coup d'œil sur l'histoire de la gravure, par Georges Duplessis. Paris, imp. et lib. Plon et Ce; in-4° de XL-52 pages et nombreuses gravures.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes Monographies provinciales.

Une galerie antique de soixante-quatre tableaux, par Philostrate l'ancien. Introduction, traduction et commentaire par A. Bougot, professeur à la faculté des lettres et à l'école nationale des beaux-arts de Dijon. Dijon, imp. de Crété; Paris, lib. de Loones; gr. in-8° de 563 pages avec 28 planches hors texte et grav. Prix 20 fr.

L'architecture au temps d'Homère; le Palais d'Ulysse à Ithaque, troisième étude antique, contenant une carte d'Ithaque et une vue des ruines du palais, 4 plans, un miroir antique et 7 figures; par Charles Lucas, architecte. In-8°, 76 p. Paris, imp. Quantin; libr. Ducher et Ce.

Extrait des *Annales de la Société centrale des architectes*, 1re série. 2e vol., année 1881.

Histoire de l'art dans l'antiquité, (Égypte, Assyrie, Perse, Asie Mineure, Grèce, Étrurie, Rome); par Georges Perrot, de l'Institut, professeur à la faculté des lettres de Paris, et Charles Chipiez, architecte, inspecteur de l'enseignement du dessin. T. Ier. L'Égypte, contenant environ 600 gravures dessinées d'après les originaux ou d'après les documents les plus authentiques. Livraison 1. Gr. in-8°, 16 p. et grav. Paris, imp. Chamerot; librairie Hachette et Ce.

L'histoire de l'art dans l'antiquité formera environ 300 livraisons, soit cinq ou six volumes. Chaque livraison, composée de 16 pages, contenant en général plusieurs gravures, se vendra 50 cent.; ce prix sera porté à 1 franc pour les quelques livraisons qui seront accompagnées d'une planche en couleur. Il paraît une livraison par semaine depuis le 30 avril 1881. L'introduction générale de l'ouvrage sera donnée à la fin du livre Ier, et sera suivie du titre et des tables.

La vie privée des anciens, texte par René Ménard, dessins d'après les monuments antiques, par Cl. Sauvageot. La famille dans l'antiquité. Paris, Quantin, in-8° de 575 p. avec 815 figures.

L'ouvrage formera 4 volumes. 10 exempl. sur papier de Chine. Prix : 400 fr.; 50 exempl. sur papier de Hollande, 200 fr.; 50 exempl. sur papier teinté, 150 fr.

Les noms de personnes dans l'Ancien Testament et dans les inscriptions himyarites, par Hartwig Derembourg. Versailles, imp. Cerf et fils; in-8° de 7 pages.

Extrait de la *Revue des études juives*, juillet-septembre 1880.

L'Antique Orient dévoilé par les hiéroglyphes et les inscriptions cunéiformes provenant des dernières fouilles exécutées en Égypte, Assyrie, Chaldée, Perse et Phénicie, par Sarrasi. Toulouse, imp. de Chauvin et fils; in-8° de 264 pages.

Études d'archéologie orientale. I. L'Imagerie phénicienne et la Mythologie iconologique chez les Grecs, par Ch. Clermont-Ganneau, directeur-adjoint à l'École pratique des hautes études. Première partie : la Coupe phénicienne de Palestrina, avec 8 planches. Paris, imp. nationale; in-8 de XXXIX-156 pages.

Monuments de l'art antique publiés sous la direction de M. Olivier Rayet, professeur suppléant au Collège de France, directeur-adjoint à l'École des hautes études. Livrai-

son II. In-folio, 72 p. et 15 planches en héliogravure. Paris, imp. et libr. Quantin.

Ce recueil paraîtra en six livraisons comprenant chacune quinze planches avec notices explicatives. Chaque livraison formera un tout indépendant et se vendra séparément 25 francs; il paraîtra de deux à trois livraisons par an. Une table générale et un carton spécial pour contenir tout l'ouvrage seront délivrés gratuitement aux souscripteurs avec la dernière livraison. — Il a été tiré 50 exemplaires numérotés, planches sur chine et texte sur hollande. Chaque livraison de ce tirage de luxe se vendra au prix de 50 fr., mais à la condition que chaque acheteur souscrira à l'ouvrage complet.

La Grande Grèce, paysages et histoire; par François Lenormant, professeur d'archéologie près la Bibliothèque nationale. Littoral de la mer Ionienne. T. 2. In-8°, 470 pages. Angers, imp. Burdin et Ce; Paris, lib. A. Lévy. 1re et 2e éditions.

Voir dans la *Chronique* du 14 mai un article signé O. Rayet.

Antiquités mexicaines du musée du grand séminaire de Nîmes; par l'abbé Avon. in-8°, 20 p. avec figures. Tours, imp. Bouserez.

Extrait du *Bulletin monumental*, n°s 2 et 3, 1881.

Promenades archéologiques. Rome et Pompéi; par Gaston Boissier, de l'Académie française. 2e *édition*. In-18 jésus, VIII-384 p. Paris, imp. Martinet; libr. Hachette et Ce. Prix: 3 fr. 50.

Bibliothèque variée.

Inscriptions romaines du musée d'Amiens, par M. Ernest Desjardins. Paris, Pillet et Dumoulin; in-8° de 8 pages et 2 planches.

Extrait de la *Revue archéologique*, décembre 1880.

Statue d'Athéné trouvée à Athènes près du Varvakeion, par M. A.-M. Hauvette-Besnault. Paris, imp. de Pillet et Dumoulin, lib, Didier et Ce, in-8° de 8 p. et 1 gravure.

Extrait de la *Revue archéologique*, Janvier 1881.

Les Mesures des marbres et des divers bois de Didyme d'Alexandrie, par M. Paul Tannery. Paris, imp. de Pillet et Dumoulin; lib. de Didier et Ce. In-8° de 15 pages.

Extrait de la *Revue archéologique*, mars 1881.

Conférence sur l'île de Délos; par M. Homolle, maître de conférences à la faculté de Nancy. In-8°, 26 p. Nancy, impr. Berger-Levrault et Ce.

Extrait du *Bulletin de la Société de géographie de l'Est*.

Les quatre stèles orientées du Musée de Marseille, par M. Édouard Naville. Lyon, imp. de Pitrat; in-4° de 23 pages et 4 planches.

La Sépulture mégalithique d'Ambleny; par M. Amédée Piette. In-8°, 12 p. Soissons, imp. Michaux.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Soissons*, année 1879.

Notice des bronzes antiques trouvés à la Comelle-sous Beuvray, arrondissement d'Autun; par Harold de Fontenay, bibliothécaire de la Société éduenne. In-8°, 23 p. et 4 planches. Autun, imp. Dejussieu père et fils; Paris, librairie Champion.

Extrait des *Mémoires de la Société éduenne* (nouvelle série), t. 9.

L'Anneau d'investiture du Musée de Montauban, par Mgr X. Barbier de Montault, membre honoraire de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne. Montauban, imp. Forestié. In-8°, de 51 p. et planche.

Extrait du *Bulletin de la Société*.

Découvertes archéologiques en 1878 et 1879; par le docteur E. Guéroult, de la commission départementale d'antiquités. In-8°, 15 p. Rouen, imp. Cagniard.

Extrait du *Bulletin de la commission des antiquités de la Seine-Inférieure*.

Chefs-d'œuvre des maîtres du XVe siècle en France. Retable du palais de justice. Notice par L. Clément de Ris, conservateur du musée de Versailles. In-8°, 16 pages et grav. Paris, imp. Jouaust; librairie Engelmann.

Papier vergé.

Notice sur un plan inédit de Rome au XVe siècle. Nogent-le-Rotrou, imp. de Daupeley-Gouverneur; in-8° de 7 pages.

Extrait des *Procès-verbaux de la Société nationale des antiquaires de France* (21 avril 1880). Papier vergé.

Les Catacombes de Rome; histoire de l'art et des croyances religieuses pendant les premiers siècles du christianisme, par Théophile Roller. Paris, imp. de Jouaust; libr. de Ve Morel et Ce; in-4°, 1er vol., de XXXVI-308 p. et 51 planches; 2e vol. de 395 p. et 50 planches.

La vie privée à Venise, depuis les premiers temps jusqu'à la chute de la République, par P. G. Molmenti; ouvrage couronné par l'Institut royal des sciences, des lettres et des arts de Venise (traduction approuvée par l'auteur). Première partie: Le moyen âge (du IXe siècle au XIVe). Deuxième partie: Grandeur (XVe et XVIe siècles). Venise, Ferd. Ongania, successeur de Munster; in-8° de 570 p. avec vignettes et 8 planches fac-similés d'anciennes gravures. Prix: 8 fr.

Relation d'une mission archéologique en Tunisie, par le comte d'Hérisson. Paris, imp. de la Société anonyme de publications périodiques; in-4° de 296 p., avec 41

reproductions d'épigraphes, 9 planches et 1 carte.

Titre rouge et noir. Papier vélin.

De l'art celtique à l'époque mérovingienne du Musée archéologique du Mans, par Eugène Hucher, conservateur du Musée archéologique de la ville du Mans. Mamers, Fleury et Daugin; in-8° de 20 p. avec figures.

Extrait de la *Revue historique et archéologique du Maine*. T. 8.

L'Immersion et l'infusion baptismale, étude historique et archéologique, par l'abbé J. Corblet, directeur de la *Revue de l'art chrétien*. Arras, imp. de Laroche; in-8° de 44 p. et figures.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien*.

Saint-Germain-des-Prés, histoire et description, par un vicaire de la paroisse. Paris, imp. de Levé; libr. de Bourguet, Calas et Cᵉ; in-18, de 47 pages.

La Restauration artistique de l'hôtel de Pincé, par André Joubert. Angers, impr. de Germain et Grassin; in-8° de 20 pages et 2 planches.

Extrait de la *Revue de l'Anjou*.

Notice sur un autel ancien trouvé à Antibes, par A. Gazan, colonel d'artillerie en retraite; in-8°, 11 pages et planche. Draguignan, impr. Latil.

Fouilles faites à Carnac (Bretagne); les Alignements de Kermario, par James Miln, vice-président de la Société polymatique du Morbihan. Rennes, impr. de Oberthur; in-8° de VIII-88 pages avec planches et carte.

Monographie de Notre-Dame de Chartres; explication des planches, par M. Paul Durand, membre non résident du Comité des travaux historiques et des sociétés savantes. Paris, impr. nationale; in-4° de XII-182 pages.

Collection de documents inédits sur l'histoire de France, publiés par les soins du Ministre de l'Instruction publique.

Clisson jugé par ses visiteurs, Extraits choisis des registres de la garenne et du château de Clisson (1819-1880). Grand in-8°, 69 pages avec vign., fac-similé et croquis divers. Nantes, impr. Forest et Grimaud; lib. Vier.

Extrait de la *Bretagne artistique*. Tiré à 300 exempl.

L'Église de Fourdrinoy, notice archéologique, par Alcius Ledieu, de la Société des antiquaires de Picardie; in-8°, 16 p. Amiens, impr. Douillet et Cᵉ,

Extrait du *Bulletin de la Société des antiquaires de Picardie*, année 1880, n° 2.

Monographie de la cathédrale de Lyon, par Lucien Bégule; compte rendu et étude, par Léopold Niepce. Lyon, impr. de Mougin-Rusand; in-8° de 43 pages avec 18 figures.

Titre rouge et noir. Papier vélin.

Les Monuments d'art de la primatiale de Lyon, détruits ou aliénés pendant l'occupation protestante en 1562, par Léopold Niepce, conseiller à la Cour d'appel de Lyon. Lyon, impr. de Mougin-Rusand; in-8° de 106 pages.

Tiré à 100 exemplaires sur papier hollande. Titre rouge et noir. Papier vergé.

Église de Montfort-l'Amaury (Seine-et-Oise), avec la description de ses vitraux, par A. de Dion. Bar-le-Duc, impr. de Philipona; petit in-8° de 52 pages.

Extrait de l'*Almanach montfortois* pour 1881.

Notice sur le prieuré de La Papillaye en Anjou, par le comte Régis de l'Estourbeillon, secrétaire du comité de la Société archéologique de Nantes. Nantes, impr. de Forest et Grimaud; in-8° de 11 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Nantes*, t. 19.

Église (l') des dominicains de Revin, sa construction, ses œuvres d'art, ses souvenirs de Billuart et des frères Labye; in-8° de 24 pages. Reims, impr. Monce.

Extrait du *Bulletin du diocèse de Reims* (mars et avril 1880), t. 13. Tiré à 100 exemplaires, dont 50 avec la reproduction du portrait de Billuart conservé au presbytère de Revin.

La Confrérie, l'Église et l'Hôpital de Saint-Claude des Bourguignons de la Franche-Comté à Rome; notice historique, suivie de documents, par Auguste Castan, correspondant de l'Institut de France. Besançon, impr. Dodivers; libr. Marion, Morel et Cᵉ. Paris, libr. Champion; in-8° de 94 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, 16 décembre 1880.

Une Tombe au XIVᵉ siècle à Saint-Euverte, par L. Jarry, membre de la Société archéologique et historique de l'Orléanais. Orléans, impr. de Jacob; libr. Herluison; in-8° de 12 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société*.

L'Église Saint-Pantaléon de Troyes, sa construction et ses objets d'art, par M. Albert Babeau, secrétaire de la Société académique de l'Aube. Troyes, impr. Dufour-Bouquot; in-8° de 47 pages et planche.

Extrait de l'*Annuaire de l'Aube*, année 1881. Titre rouge et noir. Papier vergé.

L'église Notre-Dame de Semur, ses cloches, son carillon, par J. Ledeuil. Semur, impr. de Lenoir; in-12 de 24 pages.

Note sur une cuve baptismale en plomb, par

M. Esquié; in-8°, 11 p. et planche. Toulouse, impr. Douladoure-Privat.

Extrait des *Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse.*

Le Cimetière des Varennes, près Dormans (Marne), époque de la pierre polie, par A. Nicaise. Châlons-sur-Marne, Martin; in-8° de 9 pages.

Notice sur le cimetière gallo-romain des Vertus, par Paul Coppinger; in-8°, 11 p. avec figures. Rouen, impr. Caguiard.

Extrait du *Bulletin de la commission des antiquités de la Seine-Inférieure*, Décembre 1879.

Paris à travers les âges, aspects successifs des principales rues et perspectives des monuments et quartiers de Paris depuis le XIII° siècle jusqu'à nos jours, fidèlement restituées d'après les documents authentiques, par M. F. Hoffbauer, architecte. Texte par MM. Édouard Fournier, Paul Lacroix, A. de Montaiglon, A. Bonnardot, Jules Cousin, Franklin, Valentin, Dufour, etc. Livraison 12, Mesnil, impr. Firmin-Didot; Paris, libr. Firmin-Didot et C°; in-folio de 64 pages et 5 planches.

Chaque livraison.............. 30 fr.
Pour les souscripteurs à l'ouvrage complet.......................... 25 fr.

L'ouvrage formera 14 livraisons, avec chromolithographies et nombreuses gravures dans le texte.

Les Rues du vieux Paris, galerie populaire et pittoresque, par Victor Fournel. 2° édition. Mesnil (Eure), impr. Firmin-Didot; Paris, libr. Firmin-Didot et C°; in-8° de VI-668 pages avec 167 gravures.

Angers ancien et moderne, guide de l'étranger dans cette ville et dans ses environs, par Eliacin Lachèse, de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers. 4° édition; in-18 jésus, 299 p. et gravures. Angers, impr. et libr. Lachèse et Dolbeau.

Notice historique sur la ville de Bourgoin, par A. Prudhomme, archiviste de l'Isère. Grand in-8°, 39 p. et gravures. Vienne, impr. et libr. Savigné.

Extrait de la *Revue du Dauphiné et du Vivarais*, n° 6, novembre-décembre 1880.

Caractères particuliers des antiquités primitives de Bretagne, par M. Pitre de Lisle. Première partie. Saint-Brieuc, impr. de Prudhomme; in-8°, 118 pages.

Notice sur Cauville (Seine-Inférieure), situation, étymologie, antiquités romaines, relations avec l'abbaye de Montivilliers, familles seigneuriales, etc. Le Havre, Lepelletier; in-8° de 50 pages avec planches.

Exploration archéologique du département de la Charente, par A.-F. Lièvre, président de la Société archéologique et historique de la Charente. I. Canton de Saint-Amand de Boixe. Angoulême, impr. de Chasseiguac et C°; in-8° de VIII-128 pages et 28 planches dont 1 carte.

Extrait du *Bulletin de la Société*, année 1878.

Les Antiquités d'Entrain (Nièvre), par Ant. Héron de Villefosse. Paris, Pillet et Dumoulin; in-8° de 24 pages avec 1 gravure.

Les Rues d'Étampes et ses monuments; histoire, archéologie, chronique, géographie, biographie et bibliographie, avec documents inédits, cartes et figures pouvant servir de supplément et d'éclaircissement aux antiquités de la ville et du duché d'Étampes, de dom Bazile Fleureau, par Léon Marquis; avec préface, par V.-A. Malte-Brun. Orléans, impr. de Jacob; in-8° de VII-434 pages.

Excursion archéologique à Fresnicourt et à Olhain, rapport présenté à la commission des antiquités départementales, par M. Louis Cavrois. Arras, impr. de Sède et C°; in-8° de 6 pages.

Petit guide de l'étranger à Grenoble et ses environs, contenant : descriptions et renseignements sur promenades, monuments, fortifications, excursions, etc. In-16, 96 p. avec vignettes et plan. Grenoble, impr. Maisonville et fils; à l'agence de publicité Fournier, 50 centimes.

Notice sur Lachaussée, canton de Vigneulles, arrondissement de Commercy (Meuse), par M. Cl. Bonnabelle, fondateur et secrétaire de la section meusienne de la Société de géographie de l'Est. In-8°, 27 p. et planche. Bar-le-Duc, impr. Contant-Laguerre.

Extrait du t. 10 des *Mémoires de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc*, année 1881.

L'Époque du bronze dans le département de la Marne, par A. Nicaise. Châlons-sur-Marne, Martin; in-8° de 21 pages avec 2 planches.

Archéologie de la Meuse, description des voies anciennes et des monuments aux époques celtique et gallo-romaine, par M. Félix Liénard, président de la commission du musée de cette ville. T. Ier, partie sud du département. Verdun, Laurent; grand in-4° de VII-125 pages et 41 planches.

Publication de la Société philomatique de Verdun.

Causeries sur Pont-à-Mousson, par Eugène Ory, imprimeur, secrétaire de la Société philotechnique de Pont-à-Mousson. Avec gravures, planches et plans. In-8°, de 504 p. Pont-à-Mousson, imp. Ory; tous les libr. Prix : 6 fr. (1880).

Notice historique sur la ville de Quimperlé, par M. A. de Blois, président de la Société archéologique du Finistère. Suivie d'une histoire particulière de l'abbaye de Sainte-Croix, d'après le manuscrit de F. Bonaventure du Plesseix, continuée jusqu'en 1790 et publiée pour la première fois avec appendice et notes, par Fr. Audran, vice-président de la Société. Quimperlé, impr. de Clairet; in-18 jésus de 241 pages.

Titre rouge et noir.

Les Portes antiques de Reims et la Captivité d'Ogier le Danois, par L. Demaison. Reims, impr. de Monce; in-8° de 28 pages.

Extrait des *Travaux de l'Académie nationale de Reims*, t. 65. Papier vergé.

Fouille historique de l'archevêché de Rennes, par l'abbé Guillotin de Corson, chanoine honoraire. T. II, Monastères. Rennes, imp. de Catel, libr. Fougeray. Paris, libr. Haton; in-8° de VIII-792 pages. Prix : 10 fr.

Pour les souscripteurs, 7 fr. 50.

Titre rouge et noir.

Rouen illustrated. Rouen illustré. Introduction par Charles Deslys; notice par Raoul Aubé. Texte français et anglais. Évreux, impr. de Hérissey; Rouen, libr. de Augé; gr. in-4° à deux col., 43 pages et 20 eaux-fortes hors texte, par Brunet-Debaines, Adeline, Toussaint et Nicolet.

Titre rouge et noir. Papier vélin teinté.

Rouen illustré; par P. Allard, l'abbé A. Loth, le vicomte R. d'Estaintot, P. Baudry. A. Beaurain, J. Adeline, J. Félix, L. Palustre, de Beaurepaire, F. Bouquet. Introduction par Charles Deslys. 24 eaux-fortes par J. Adeline, Brunet-Debaines, E. Nicolle et H. Toussaint. Grand in-4°, 156 p. avec frontispice et tables ornées.

Il a été tiré une édition de luxe à 180 exemplaires numérotés, in-f°, avec encadrement rouge à chaque page et renfermant des épreuves avant la lettre. Les exemplaires numérotés 1 à 30 contiennent une triple série d'épreuves.

Antiquités et curiosités de la ville de Sens, par M. Anatole de Montaiglon. Paris, Quantin; in-8° de 96 p. avec gravures.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, deuxième période, t. 21 et 22, n°s de janvier, février, juillet, août et septembre 1880. — Tiré à part 100 exemplaires, dont 50 sur papier ordinaire et 50 sur papier hollande.

Inscriptions du Tronchet (Sarthe). Notes sur les familles de Loudon et Morin de Loudon, par P. Moulard, membre de la société historique et archéologique du Maine. Mamers, Fleury et Dangin; in-8° de 32 p.

Extrait de la *Revue historique et archéologique du Maine*. T. 8.

Notice historique et archéologique sur le village de Vigneux; par F. Martin. In-8° de 31 p. Corbeil, imp. Crété.

Annales archéologiques fondées par Didron aîné, continuées par Édouard Didron. T. 28 : Table analytique et méthodique, par Mgr X. Barbier de Montault, prélat de la maison du pape. Paris, imp. de Quantin, libr. de Didron; in-4° à 2 col. et 549 p. Prix : 30 fr.

Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie. T. 9. Années 1878-1879 et 1879-1880. Caen, imp. de Le Blanc-Hardel, in-8° de 580 p. Prix : 8 fr.

Comptes rendus et Mémoires du Comité archéologique de Soissons. 2e série. T. 4. Année 1878. In-8°, LXVIII-259 p. 14 planches. Senlis, imp. Payen.

Bulletin historique et monumental de l'Anjou. 1881. In-8°, 182 p. Angers, imp. Burdin et Ce.

Association bretonne. Classe d'archéologie; 23e session, tenue à Quintin en 1880. Comptes rendus, procès-verbaux, mémoires, publiés par les soins de la direction. In-8°, XLIII-424 p. Saint-Brieucc, imp. Prud'homme.

Congrès archéologique de France, 47e session. Séances générales tenues à Arras en 1880 par la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. Tours, imp. de Bouserez; Paris, lib. Champion. In-8° de L-573 p. avec dessins.

Bulletin et mémoires de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine. T. 15. Rennes, imp. de Catel et Ce; in-8° de XX-191 p. avec vignettes et 3 planches.

Mémoires de la Société des antiquaires de la Morinie. T. 16 (1879-1881). 2e partie. In-8°, p. 331 à 744. Saint-Omer, imp. Fleury-Lemaire; lib. Tumerel, Legier; Paris, Champion.

Mémoires de l'Institut national de France. (Académie des Inscriptions et belles-lettres). T. 30. Paris, imp. nationale; in-4°, de 492 p.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Médaillons contorniates, par M. Ch. Robert. Paris, Pillet et Dumoulin; in-8° de 8 p. et 2 planches.

Sigillographie ecclésiastique de l'Angoumois, par W. J. Mallat. Arras, imp. de la Société

du Pas-de-Calais. (1880); in-8°, de 20 p. et 2 planches.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien*, 2e série, t. 13.

Inventaire des sceaux de la Normandie recueillis dans les dépôts d'archives, musées et collections particulères des départements de la Seine-Inférieure, du Calvados, de l'Eure, de la Manche et de l'Orne; avec une introduction sur la paléographie des sceaux et 16 planches photoglyptiques, par G. Demay, sous-chef de la section historique aux archives nationales. Paris, imp. nationale; in-4° à 2 col. de XLIV-438 p.

Voir dans la *Chronique* du 9 juillet un article signé E. M.

La Numismatique limousine à l'Exposition universelle de 1878; par René Fage. In-8°, 22 p. Limoges, imp. Chapoulaud frères.

Les Sceaux communaux de Maure, canton de Monthois (Ardennes), par le docteur H. Vincent, correspondant de l'académie nationale de Reims. Reims, imp. Mons, lib. Deligne et Renard; Paris, lib. de Menu, in-18, de 13 p. avec figures.

Extrait des *travaux de l'Académie de Reims*, t. 68. Tiré à 100 exemplaires. Papier vergé.

Un jeton de la chambre des comptes de Lorraine; par Ferdinand des Robert. In-4°, 4 p. avec fig. Nancy, imp. Crépin-Leblond.

Les Monnaies sous les trois premiers Valois (1328-1380); par M. Ad. Vuitry, de l'Institut. In-8°, 144 p. Orléans, imp. Colas: Paris.

Extrait du *Compte rendu de l'Académie des sciences morales et politiques, etc.*

Numismatique de la typographie, ou historique des médailles de l'imprimerie. Traduction française de l'anglais de William Blades (*Printer's Register*). Avec préface et annotations, par M. Léon Degeorges, rédacteur-directeur des *Annales de l'Imprimerie*. 1 vol. in-4° avec planches.

I. Médailles des festivals, frappées en mémoire des jubilés centenaires.

II. Médailles personnelles, distinctions accordées, soit à des imprimeurs, soit à des imprimeries célèbres. — *Médailles de corporations,* provenant des corporations ou associations d'imprimeurs.

III, Médailles de la presse, se rapportant à la liberté de la presse ou rappelant quelque important ouvrage en typographie. — *Médailles industrielles.*

Il a été tiré seulement 200 exemplaires numérotés de cet ouvrage. On ne peut souscrire qu'à l'ouvrage entier. La première partie est en vente. Prix de l'ouvrage complet: 15 francs.

IX. — CURIOSITÉ.

Céramique. — Mobilier. Tapisseries. — Armes. — Costumes. Livres, etc.

La Céramique péruvienne de la Société d'études américaines fondée à Nancy. Notice descriptive avec planches, communiquée au Congrès des américanistes (troisième session, à Bruxelles, les 23-26 septembre 1879); par Jules Renauld, officier d'académie. In-8°, 26 p. Nancy, imp. Berger-Levrault et Ce; lib. Husson-Lemoine; Wiener; Paris, lib. Maisonneuve et Ce.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Stanislas* pour 1879.

Notice sur des vases ornés de sujets, une parure et des épées en bronze découverts dans le département de la Somme (arrondissement d'Abbeville); par A. Van Robais, de la Société des antiquaires de Picardie. In-8°, 22 p. et 4 planches. Amiens, imp. Douillet et Ce.

La Porcelaine de Chine; origines, fabrication, décors et marques, la porcelaine de Chine en Europe, classement chronologique, imitations, contrefaçons; par O. Du Sartel. Livraison 1re; In-4°, III p. et p. 1 à 32, avec fig. et 6 planches, dont 2 en chromolithographie. Paris, imp. Jouaust; lib. Ve Morel.

L'ouvrage paraîtra en cinq livraisons et formera un vol. composé d'environ 250 pages, illustrées d'un grand nombre de figures et accompagnées de 32 planches, dont 18 en chromolitographie et 14 en héliogravure et à l'eau-forte. Le prix de l'édition ordinaire, sur papier vélin, est fixé à 200 fr. Il est tiré, en outre, 110 exemplaires numérotés, dont 10, texte et planches sur japon, à 700 fr.; 50, texte sur whatman et planches sur japon, à 500 fr., et 50, texte et planches sur hollande, à 350 fr.

Voir dans la *Chronique* du 1er octobre un article de M. Louis Gonse.

L'ameublement artistique. Carton du tapissier du XIe au XIIe siècles. 100 compositions dessins inédits, par A. Guinard, décorateur. Paris, Ch. Juliot, 1881; in-fol. comprenant 100 planches photographiées. Prix, en carton : 240 fr.

La 1re partie, de 50 planches, prix : 120 fr.

Les Tapisseries décoratives du Garde-meuble (mobilier national), choix des plus beaux motifs; par Ed. Guichard, architecte-décorateur. Texte par Alfred Darcel, administrateur de la manufacture nationale des Gobelins. 10e et dernière livraison. In-f°, 51 p. et 16 pl. Paris, imp. Chamerot; lib. Baudry. L'ouvrage complet, 200 fr.

Histoire artistique du métal, par M. René Ménard. Ouvrage publié sous les aus-

pices de la Société de propagation des livres d'art. Paris, Pillet et Dumoulin, 1881; in-4°, à 2 colonnes de 208 pages avec 13 planches à l'eau-forte hors texte et 224 gravures.

Titre rouge et noir. Papier vélin teinté.

Les Arts du métal, recueil descriptif et raisonné des principaux objets ayant figuré à l'exposition de 1880 de l'Union centrale des beaux-arts, par J.-B. Giraud, conservateur des musées archéologiques de la ville de Lyon. Paris, Quantin; in-f°, de 164 p. et 50 pl. en héliogravure hors texte.

Titre rouge et noir.

Émaillerie, métallurgie, toreutique, céramique, les expositions rétrospectives, Bruxelles, Dusseldorf, Paris en 1880, par Charles de Linas; Arras, Laroche; gr. in-8 de 232 pages avec planches.

Tiré à 60 exemplaires pour le commerce.

Le Musée rétrospectif du métal à l'exposition de l'Union centrale des beaux-arts (1880); par Germain Bapst, de la commission du musée. In-8°, IV-103 p. et 9 pl. Paris, imp. Quantin.

Extrait de la *Revue des Arts décoratifs*.

Histoire du luxe privé et public, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, par H. Baudrillart, de l'Institut. T. 3: Le Moyen âge et la Renaissance. 2e édition. Paris, imp. de Lahure; librairie de Hachette et Ce; in-8° de 708 p. Prix 7 fr. 50.

Le Costume historique. Cinq cents planches, trois cents en couleurs, or et argent, deux cents en camaïeu, avec des notices explicatives et une étude historique; par A. Racinet. 10e livraison. In-f°, 98 p. et 24 pl. Mesnil, imp. Firmin-Didot; Paris, lib. Firmin-Didot et Ce.

L'ouvrage formera 6 volumes de 400 pages, dont 5 de pl. et 1 de texte. Il paraîtra en 20 livraisons. Chaque livraison contiendra 25 pl., dont 15 en couleurs et 10 en camaïeu, et 25 notices explicatives. Chaque livraison (édition à petites marges), 12 fr.; édition de luxe (à grandes marges), 25 fr.

Inventaire du mobilier de l'église Notre-Dame à Douai (1421), extrait des Archives de la ville, avec notes et introductions, par Jules Lepreux, archiviste. Douai, Crépin; in-8° de 16 p. Prix, 2 fr. 50.

Extrait des *Souvenirs de la Flandre-wallonne*, t. 21. Tiré à 40 exemplaires sur papier vergé, numérotés et paraphés par l'auteur.

Le Trésor de la cathédrale de Moutiers (Savoie); par Mgr X. Barbier de Montault. In-8°, 40 p. avec figures. Tours, imp. Bouserez.

Extrait du *Bulletin monumental*, nos 7-8, 1879.

Les Bijoux de Mme du Barry, documents inédits publiés par H. Welschinger. Paris, impr. de Motteroz; libr. de Charavay frères; in-32 de 128 pages et 1 gravure à l'eau-forte.

Tiré à 233 exemplaires numérotés, dont 1 sur peau vélin, 5 sur papier du japon, 12 sur papier de chine, 15 sur papier de hollande teinté, 200 sur papier de hollande blanc, dont 150 non mis dans le commerce.

Inventaire des bijoux, vêtements, manuscrits et objets précieux appartenant à la comtesse de Montpensier (1474); publié par A. de Boislisle, d'après l'original appartenant à M. le duc de La Trémoille. In-8°, 41 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur.

Extrait de l'*Annuaire-bulletin de la Société de l'histoire de France*. Papier vergé.

L'Orfèvrerie à l'Exposition universelle de 1878 à Paris; par M. L. Bachelet, ancien fabricant d'orfèvrerie religieuse. In-8°, 36 p. Paris, imp. nationale.

Rapports du jury international.

Histoire générale de Paris; le cabinet des manuscrits de la bibliothèque nationale; Étude sur la formation de ce dépôt, comprenant les éléments d'une histoire de la calligraphie, de la miniature, de la reliure et du commerce des livres à Paris avant l'invention de l'imprimerie, par Léopold Delisle, de l'Institut, administrateur général, directeur de la Bibliothèque. T. 3 et table de planches d'écritures anciennes. Paris, impr. nationale; in-4° à 2 col. de VIII-531 pages; table, XIV pages.

Notice des objets exposés à la Bibliothèque nationale par les départements des imprimés, des manuscrits et des estampes. In-12, 279 p. Angers, imp. Burdin et Ce; Paris, lib. Champion.

Physiologie du curieux, par Edmond Bonnaffé. In-8°, 50 p. Paris, impr. Pillet et Dumoulin; lib. Martin.

Tiré à 600 exemplaires numérotés, dont 580 sur papier vergé de fil, 15 sur papier du Japon et 5 sur parchemin.

La vie russe en tableaux, 10 chromolithographies grande dimension, exécutées d'après les aquarelles des meilleurs artistes russes (Villiers de l'Isle-Adam, baron M. Klodt, Karazine et Schpak, par R. Horn et Illyne.) Saint-Pétersbourg, N. Fenoult et Ce. Prix de chaque tableau, 6 fr. 25. Prix de la collection de 10 tableaux, 50 fr.

X.—BIOGRAPHIES.

L'art du XVIIIe siècle, par Edmond et Jules de Goncourt. 3e édition, revue et augmen-

tée, et illustrée de planches hors texte. T. I, 1er, 2e et 3e fascicules; Watteau, Chardin, Boucher, in-4° avec planches. Paris, Quantin.

Cette nouvelle édition formera deux volumes de 13 fascicules, comprenant chacun une monographie isolée, un catalogue de l'œuvre gravé du maître et 5 pl. hors texte. — Prix du fascicule 12 fr. — Il est tiré 100 exempl. numérotés avec deux états des planches.

Voir dans la *Chronique* du 3 septembre un article non signé.

État-civil d'artistes français, billets d'enterrements ou de décès depuis 1823 jusqu'à nos jours, réunis et publiés par Hubert Lavigne. Nogent-le-Rotrou, impr. de Daupeley-Gouverneur, in-8° de VI-216 pages.

Publié par la Société de l'histoire de l'art français. — Papier vergé.

Les Artistes angevins, peintres, sculpteurs, maîtres d'œuvre, architectes, graveurs, musiciens, d'après les archives angevines; par Célestin Port, du comité des travaux historiques et du comité des beaux-arts. In-8°, xx-334 p. Angers, imp. et libr. Germain et Grassin ; Lachèse et Dolbeau ; Paris, lib. Baur.

Titre rouge et noir. Publication de la Société de l'histoire de l'art français.

Les Artistes artésiens au Salon de 1881. Arras, impr. de Sède et Ce; in-8° de 23 pages.

Extrait du journal *le Courrier du Pas-de-Calais*.

Les Artésiens au Salon de 1881. Arras, impr. de Sueur-Charruey, in-16 de 19 pages.

Extrait de l'*Artésien* des 12 et 19 juin 1881. — Titre rouge et noir. Papier vergé.

Dictionnaire Véron, ou Organe de l'Institut universel des sciences, des lettres et des arts du XIXe siècle ; feu les savants, les littérateurs et les artistes du XIXe siècle (de L à Z) ; suivis du Salon de 1881, par Th. Véron. (7e annuaire.) Poitiers, impr. de l'Ouest, Paris, libr. de Bazin, in-18 jésus de xv-720 pages. Prix : 20 fr.

L'œuvre de Bartholdi; par Ch. Lefebvre. In-8°, 8 p. et gravure. Nancy, imprim. et librairie Berger-Levrault et Ce; Paris, même maison.

Extrait de la *Revue alsacienne* de février 1881.

Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin sur le comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz, publié d'après le manuscrit autographe, avec introduction, notes et appendice, par M. Charles Henry. Lille, imp. de Danel, in-8° de 198 pages.

Publié par la Société de l'histoire de l'Art français. — Titre rouge et noir.

Quelques preuves sur Jean Cousin, par J. Lobet. Paris, Loones, in-8° avec 30 dessins et 3 planches (dont une tirée sur pierre et 2 photographies) Prix : 3 fr.

Il a été tiré quelques exemplaires sur hollande. Prix : 4 fr.

Voir dans la *Chronique* du 21 mai un article de M. A. de Lostalot.

Les hommes utiles, Daguerre, né à Cormeilles-en-Parisis en 1778, mort en 1861. Paris, impr. de Noblet. In-8° de 2 pages avec portrait.

Un mot sur David (d'Angers); par Victor Pierre. In-8°, 8 p. Angers, imp. et librairie Germain et Grassin.

Extrait de la *Revue de l'Anjou*.

Notice sur la vie et les œuvues de Gabriel Davioud, né à Paris le 30 octobre 1824, mort à Paris le 6 avril 1881, lue au congrès annuel des architectes, à l'École des beaux-arts, à la séance du 14 juin 1881, par M. Destors, architecte. Paris, impr. Arnous de Rivière, libr. Ducher et Ce. In-8° de 14 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société centrale des architectes*.

Notice sur H. Dusevel, archéologue et historien, par F. Pouy, correspondant du ministère de l'instruction publique. Amiens, impr. de Dolatte-Lenoel. In-8° de 32 pages et portrait.

Papier vergé.

J. Lenepveu, par André Joubert. Angers, impr. de Germain et Grassin. In-8° de 30 pages.

Extrait de la *Revue de l'Anjou*.

Eustache Lesueur, surnommé le Raphaël-français, par J.-J. Roy. Tours, impr. et libr. de Mame et fils ; in-12 de 143 pages.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

Le comte J. de Maistre critique d'art et de littérature (avec deux lettres inédites), par René Bazin. Angers, impr. de Germain et Grassin ; in-8° de 56 pages.

Extrait de la *Revue de l'Anjou*.

Les débuts de Mariette pacha, par Ernest Deseille, archiviste de la ville de Boulogne-sur-Mer. Boulogne-sur-Mer, impr. de Le Roy, libr. de Oury, in-8° de 28 pages.

Eugène Millet, sa vie, ses œuvres, son tombeau, par Juste Lisch, architecte, inspecteur général des monuments historiques. Paris, impr. de Jouaust, libr. de Ve Morel et Ce. In-8° de 47 pages avec portrait et 1 gravure.

Papier vergé.

Notice sur M. le comte de Montalivet, par M. Barbet de Jouy. In-4°, 12 p. Paris, imp. Firmin-Didot et Ce.

Les graveurs du nom de Mouterde et le Monnayage du métal de cloche pur, par M.

Nathalis Rondot. Grand in-8°, VIII-134 p. Lyon, imp. Pitrat aîné. (1880).

Titre rouge et noir. Papier vergé.

Les hommes utiles, Palissy (Bernard), né à Agen, vers 1500, mort en 1590. Paris, imp. de Noblet, in-8° de 2 pages avec portrait.

L'œuvre historique et archéologique de M. Ernest Prarond, étude critique et bibliographique, par Alcius Ledieu, bibliothécaire. Amiens, impr. de Jeunet; gr. in-16 de 98 pages.

Papier vergé.

Émile Rousseaux, biographie et catalogue de son œuvre, par M. Em. Delignières. Abbeville, impr. de C. Paillart. In-8°.

Voir dans la *Chronique* du 11 juin un article non signé.

Les Peintres Vermay; par A. Durieux. In-16, 69 p. et grav. Cambrai, impr. et libr. Renaut.

Tiré à 100 exemplaires numérotés. Titre rouge et noir. Papier vergé.

Viollet-le-Duc et son système archéologique, par Anthyme Saint-Paul. Tours, impr. Bouserez, in-8° de 343 pages.

Extrait du *Bulletin monumental*, 1880-1881.

Viollet-le-Duc, ses travaux d'art et son système archéologique, par Anthyme Saint-Paul, directeur de l'*Année archéologique*, 2e édition. Tours, Bouserez; in-8° de 367 pages.

Discours prononcé par M. Émile Perrin, administrateur général de la Comédie-Française, le 18 mai 1880, à l'inauguration du monument élevé à la mémoire de Samson, doyen des sociétaires de la Comédie-Française. In-8°, 19 p. Paris, imp. et lib. Quantin.

Peau vélin.

Chronologie des peintres des catacombes romaines, par M. Louis Lefort. Paris, Pillet et Dumoulin, in-8° de 60 pages.

Extrait de la *Revue archéologique*, septembre octobre, novembre et décembre 1880.

L'Art et les Artistes hollandais: par Henry Havard. Fascicule IV et dernier. Willem-Jacobsz Delff, Johannes de Visscher, Carel Fabricius, Bartholomeus Breenbergh, Adrien Van Ostade, Quiring Brekelenkam. (Catalogue du précédent.) Philips de Koning, Jean Van de Velde, Reynier, Hals, Both (les frères), Dirck et Pieter Santvoort, Frederick de Moucheron. In-8°, 211 p. avec 3 grav., dont 2 à l'eau-forte, et fac-similé d'autographes. Paris, impr. et libr. Quantin. 10 fr.

Tiré à petit nombre.

Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI et XVII, studi et ricerche negli archivi romani di A. Bartolotti. Milano, Ulrico Haepli, 2 vol. petit in-8°. Prezzo dei due volumi, 8 lire.

Sebald et Bartel Beham, deux peintres de la Renaissance allemande (en allemand). Leipzig, E.-A. Seemann, gr. in-8° avec 25 gravures sur bois. Prix : 7 fr. 50.

La Vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même. Traduction Léopold Leclanché, notes et index de M. Franco, illustrée de 9 eaux-fortes par F. Laguillermie et de reproductions des œuvres du maître. In-8°, 631 p. Paris, impr. et librairie Quantin. 50 fr.

Titre rouge et noir. Papier vergé. Il a été tiré 100 exemplaires numérotés, dont 20 sur japon impérial, avec trois suites des eaux-fortes, à 200 fr., et 80 sur whatman, avec deux suites des eaux-fortes, à 100 fr.

Les Médailleurs de la Renaissance, par Aloïss Heiss. Vittore Pisano. In-4°, 48 p. avec 11 photographies inaltérables et 63 vign. Paris, imprimerie Chamerot; librairie Rothschild. 40 fr.

Titre rouge et noir. Papier vélin teinté.

Les Médailleurs de la Renaissance, à propos de Vittore Pisano, de M. Aloïss Heiss, par Charles Ephrussi. Paris, Quantin, in-8° de 16 pages avec vig.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er août 1881. Papier vergé. Titre rouge et noir.

Raphaël, par Frédéric Kœnig. Nouvelle édition. Tours, Mame et fils, in-8° de 191 pages et gravure.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

Rubens briefe (Lettres de Rubens) Gesamelt underlantert von Adolf Rosenberg. Leipzig, Verlag von E.-A. Seemann, I b. in-8° de XVI-346 pages.

Étude biographique sur les Tischbein, peintres allemands du XVIIIe siècle, par Edmond Michel, officier d'académie, cinq gravures hors texte. Lyon, imp. de Storck; in-4° de 43 pages.

Tiré à 100 exemplaires numérotés. Titre rouge et noir. Papier vergé.

Étude sur Tintoret et l'école vénitienne, par Léonce Mesnard. In-8°, 48 p. Grenoble, imp. Allier père et fils; libr. Maisonville; Paris, libr. de l'Art.

Titre rouge et noir. Papier vergé teinté.

Van Dyck et ses élèves, par Alfref Michiels. 2e édition. Paris, Loones; in-8° colombier, orné de huit eaux-fortes du maître reproduites par l'héliogravure et de seize autres gravures, dont douze hors texte. Prix : 25 fr.

On trouvera en outre, dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, les Notices suivantes:

ADDA (le marquis Girolamo d'), bibliophile, notice de M. Louis Courajod, 17 septembre 1881;

Adam-Salomon (Samuel-Antony), sculpteur, 7 mai 1881;
Bonhomme (François), peintre, 15 octobre 1881;
Caillé (Joseph-Michel), sculpteur, 20 août 1881;
Chaulnes (le duc de), ex-président de la Société du Musée des Arts décoratifs, notice signée A. de L. 1er octobre 1881;
Chéron (Paul), collaborateur de la *Gazette*, notice par M. A. de Montaiglon, 14 mai 1881;
Cogniet (Léon), peintre, membre de l'Institut, 27 novembre 1880;
Davioud, architecte, 9 avril 1881;
Double (Léopold), collectionneur, 5 février 1881;
Dubouché (Adrien), fondateur du musée céramique de Limoges, notice signée P. G., 1er octobre 1881;
Elmore (Alfred), peintre d'histoire anglais, 5 février 1881;
Everard (P.-L.), marchand de tableaux, 5 février 1881;
Fillon (Benjamin), archéologue, notice signée L. G., 28 mai 1881;
Gatteaux, graveur et sculpteur, membre de l'Institut, 12 et 19 février 1881;
Gendron (Auguste), peintre d'histoire, 23 juillet 1881;
Grasset (Edmond), sculpteur, 20 novembre 1880;
Herbsent (Étienne), peintre, 4 décembre 1880;
Imer (Édouard), peintre paysagiste, 25 juin 1881;
Knight (John-Prescott), peintre anglais, 9 avril 1881;
Lacoste-Brunner, peintre paysagiste, 9 avril 1881;
Lafrance (Jules), statuaire, 29 janvier 1881;
Lefuel, architecte, membre de l'Institut, 8 janvier 1881;
Léveillé, dessinateur, 8 janvier 1881;
Mariette-Bey, égyptologue, 22 et 29 janvier 1881;
Merle (Hugues), peintre, 26 mars 1881;
Mouilleron (Adolphe), peintre et graveur, 5 mars 1881;
Noel (Jules), peintre, 9 avril 1881;
Potier (L.), ancien libraire, 12 février 1881;
Rothschild (baron James-Édouard), banquier et bibliophile, 29 octobre 1881;
Rouillard (Pierre-Louis), sculpteur, 11 juin 1881;
Saint-Victor (Paul de), Inspecteur des Beaux-Arts et critique d'art, 23 juillet 1881;
Sans (Francisco), Directeur du musée de Madrid, 14 mai 1881;
Saulcy (de), archéologue, 13 novembre 1880;
Timbal (Charles), peinture d'histoire, notices par M. Edmond Bonnaffé et A. de L., 27 novembre 1880.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

La Photographie au charbon; par E. Letellier, directeur de la Société française des Archives photographiques, historiques et monumentales. In-8° 38 p. Le Havre, imp. Lepelletier; Paris, tous les fournisseurs pour la photographie. 2 fr. 50.

L'Art en photographie, par E. Letellier, directeur de la Société française des archives photographiques, historiques et monumentales. Le Havre, impr. de Lepelletier; in-8° de 7 pages.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

parus pendant le semestre.

Moniteur (le) de la numismatique, de la sigillographie et autres branches auxiliaires de l'histoire (archéologie, iconographie, glyptique, inscriptions, curiosités scientifiques et artistiques). Publication mensuelle illustrée, 1re année. 1re livraison. Mars 1881. In-8°, 40 p. avec fig. et 3 planches hors texte. Paris, imp. Clavel, 16, avenue d'Essling. Abonnement: Paris et départements, un an, 30 fr.; union postale, 35 fr.

Journal (le) des curieux, musée de la conversation, revue des curiosités littéraires, historiques et scientifiques. 1re année. N° 1. 1er mars 1881. In-8° à 2 col., 8 p. Besançon, imp. Dodivers. Abonnement: France et Algérie, un an, 5 fr.; étranger et colonies, 6 fr.
Paraît le 1er et le 16 de chaque mois.

HENRY JOUIN.



TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1881.

VINGT-TROISIÈME ANNÉE. — TOME VINGT-QUATRIÈME. — 2e PÉRIODE.

TEXTE

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1[er] SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1[er] DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

FIN DU TOME VINGT-QUATRIÈME DE LA DEUXIÈME PÉRIODE.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1798]

